ИСКУССТВО КИНО

№5/6 2018 www.kinoart.ru

5/6

НАСТУПИЛО «ЛЕТО»_5–21
«КИНОТАВР»-2018: ДЕБЮТЫ_43–65
ХУ БО, ПИСАТЕЛЬ И РЕЖИССЕР_221, 289

БЕРГМАН. НАЧАЛО

Этот номер посвящен дебютам.

Дебют Виктора Цоя – тема фильма Кирилла Серебренникова «Лето». Журнал пишет и о самой картине, и о прототипах ее героев. Сегодня мы опять ждем перемен, как ждали их и надеялись в 1980-х.

Фильмом «Лето» открылся «Кинотавр», в этом году объявивший отдельный конкурс кинодебютов. Мы публикуем рецензии на несколько картин этого конкурса и сообщаем, что лучший дебютант фестиваля будет награжден дипломом «ИК», который отныне станет ежегодным.

Участники «круглого стола» обсуждают тренды, опасности, тупики и перспективы «индустрии дебютов» в кино, театре, литературе, на арт-сцене. Каковы критерии оценки первых работ, отличается ли отечественная практика вхождения в профессию от зарубежной, какой тип образования необходим современному автору? Тему продолжает подборка интервью с педагогами московских киношкол.

Выбор дебютов для рецензионного блока дался непросто. Списки фильмов корректировались не раз. В итоге мы решили представить самый разнообразный опыт – мейнстримный, экспериментальный, награжденный на престижных фестивалях, вызвавший противоположные суждения за порогом редакции и в ней самой.

Мы отмечаем 100-летие со дня рождения Ингмара Бергмана, чьи фильмы, актуальные для осмысления современного кино, пересматривает Игорь Сукманов. О работе с режиссером рассказывает его долголетняя помощница Катинка Фараго. В подборке материалов – первая в России публикация недавно изданной в Швеции «Рабочей тетради» Бергмана; эти поденные записи, возможно, не предназначались для печати, но сегодня ярко свидетельствуют о формировании Бергмана-режиссера. В центре бергмановской рубрики – рефлексия о его творчестве, сквозной мотив которой – «добровольное бремя выбора себя». Оно насущно и для всех героев нашего номера.

В рубрике «ИК» «Чтение» впервые на русском языке опубликованы рассказы талантливого китайского писателя и режиссера Ху Бо, ушедшего из жизни совсем молодым.

Фото на обложке: Ингмар Бергман. © Stiftelsen Ingmar Bergman

КРУПНЫЙ ПЛАН

5 МАКСИМ СЕМЕЛЯК
УКЛОНИСТЫ
Виктор Цой и Майк Науменко

8 АЛЕКСЕЙ РЫБИН:
«КИНО» НЕ СТАЛО ПОПСОЙ»
Беседу ведет Иван Чувиляев

14 СТАС ТЫРКИН
КОНТРКУЛЬТУРА ДВА
«Лето», режиссер Кирилл Серебренников

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

23 **СЧАСТЛИВО**
Дискуссия о дебютах

«КИНОТАВР»-2018

43 СЕРГЕЙ ДЁШИН
ЧЕЛОВЕК С ТОПОРОМ
«Глубокие реки», режиссер Владимир Битоков

47 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
СИДОРОВЫ В ИСКУССТВЕ И ВОКРУГ НЕГО
«Дар», режиссер Михаил Кукушкин

51 ОЛЬГА ШАКИНА
СКАЗКА ПРО КИСЛОТУ
«Кислота», режиссер Александр Горчилин

55 НИНА ЦЫРКУН
ЗАСТИКСНУТЫЕ
«Двое», режиссер Тимофей Жалнин

60 АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
ХРУПКИЕ ВЕЩИ
«Кинотавр»-2018: конкурс короткометражных фильмов

ШКОЛА

67 АРТУР АРИСТАКИСЯН:
«Я ЗАГУБИЛ СВОЙ ДАР»
Интервью ведет Никита Карцев

73 КИРИЛЛ ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ:
«ДЕБЮТУ НЕОБХОДИМА НАГЛОВАТАЯ БОДРОСТЬ»
Беседу ведет Вероника Хлебникова

86 БАКУР БАКУРАДЗЕ
В МЯСОРУБКЕ
Интервью ведет Никита Карцев

92 БОРИС ХЛЕБНИКОВ
МОТИВАЦИЯ ЭГОИСТОВ
Беседу ведет Никита Карцев

100 АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ:
«Я ПАНИКЕР»
Беседу ведет Никита Карцев

106 ЕЛИЗАВЕТА СПИВАКОВСКАЯ
ВОЗМОЖНОСТЬ САМО-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
Метод обучения в Институте прикладного театроведения (Гиссен, Германия)

ИМЕНА

113 ИГОРЬ СУКМАНОВ
К РАДОСТИ
Пересматривая Бергмана

121 ИНГМАР БЕРГМАН
РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ
Фрагмент дневниковых записей

174 КАТИНКА ФАРАГО:
«…МЫ ПРОСТО ДЕРЖАЛИСЬ ЗА РУКИ…»
Беседу ведет Ольга Суркова

ДЕБЮТ

181 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПУТЕШЕСТВИЕ С МЕРТВЕЦОМ
«Последний из нас», режиссер Ала Эддин Слим

185 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ПРОСТО ПЛЕСК
«Течение», режиссер Хелена Виттман

189 ИННА КУШНАРЕВА
КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ
«Дни Франции», режиссер Жером Рейбо

193 КАТЕРИНА БЕЛОГЛАЗОВА
РАЗРЫВЫ
«Сара играет оборотня», режиссер Катарина Висс

197 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ВРОЖДЕННЫЙ ПОРОК
«Сырое», режиссер Жюли Дюкурно

201 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ОДИНОЧЕСТВО
«Нервный перевод», режиссер Ширин Сено

205 ДЕНИС КАТАЕВ
ПОЗНАНИЕ
«Каменное сердце», режиссер Гвюдмюндюр Арнар Гвюдмюндссон

209 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ИСЧЕЗАЮЩИЙ (ДЭ)ВИД
«Заметки о видимом», режиссер Рики Д'Амброз

216 АНДРЕЙ БУРОВ
ВСЕ ГОРОДА ЧЕЛОВЕКА
«Все города севера», режиссер Дане Комлен

221 АНТОН ДОЛИН
ПРОТИВ СВЕТА
«Слон сидит спокойно», режиссер Ху Бо

ИМЕНА

227 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
ПТИЧКА, ЛЕТИ!
«Леди Бёрд», режиссер Грета Гервиг

ДЕБЮТ

241 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ДОМ, СМАРТФОН И КОСМОС
Дебюты в мировой анимации

251 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
СМОТРИТЕ КТО
Дебюты в российской анимации

261 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ЗАТЕРЯННЫЙ МИР
«Генезис 2.0», режиссеры Кристиан Фрай, Максим Арбугаев

267 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
СВЕТ, ОГОНЬ, УГОЛЬ
«Огонь», режиссер Надя Захарова

272 АЛЕНА БОЧАРОВА
ПУЛЬС
«Хей, бро», режиссер Александр Элькан

276 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ЛИРИКА ТВЕРДОГО ТЕЛА
«Иванов», режиссер Дмитрий Фалькович

281 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЛЕГЕНДА И ХРОНИКА
«Собибор», режиссер Константин Хабенский

ЧТЕНИЕ

289 ХУ ЦЯНЬ
СЛОН СИДИТ СПОКОЙНО
НАДОЛГО ЗАКРЫТЫЕ ГЛАЗА
СВИДАНИЕ
Рассказы

310 SUMMARY

МПС СССР
МЕТРОПОЛИТЕН ИМЕНИ В.И.ЛЕНИНА
СТАНЦИЯ
АНТЕМИРОВСКАЯ

Максим Семеляк

УКЛОНИСТЫ

О Викторе Цое и Майке Науменко

При всех несовпадениях звука, голоса, стиха и судьбы между Виктором Цоем и Михаилом Науменко всегда была некоторая рифма. Эта рифма, как правило, была односложной – пусть даже и на уровне одноударного звучания имен и прозвищ (Цой – Майк), пусть хоть бы и на фоне совместного знаменитого записанного квартирника, да хотя бы и в плане происхождения и ауры. Общий страшный ресурс ранней гибели лишний раз подчеркнул это родство.

Они делали так, что их первоначальным лирическим героем стал городской (в крайнем случае, пригородный) хлыщ, тунеядец и неудачник. Оба были влиятельны. Песни Майка, как Раймонда Паулса, еще при его жизни вставляли в репертуар другие команды – от «Секрета» до «Аквариума». Цоя стали активно перепевать уже после смерти; вспомнить «Малыша» Лагутенко, который, по некоторым сведениям, изначально был написан для Пенкина, или даже шнуровскую «Группу крови». Они часто пели про одно и то же – вплоть до общего выражения «греть пиво». Время есть, а денег нет – газета есть, а пива нет. Даже песни-завещания у них похожи. Майк удивляется сам себе: «Так почему же ты жив до сих пор?», а Цой предупреждает тоже, в общем, понятно кого – «следи за собой, будь осторожен».

Оба были уклонисты, умеренные и неизгладимые – в том смысле, что играли в группах с самой беспечной проблематикой – буги-вуги каждый день – и гуляли всю ночь до утра. Никакого общественно-политического дискурса, если не считать песен про гопников и безъядерную зону. Они были строго городскими сочинителями: сложно представить, чтобы кто-то из этой парочки спел вслед за Гребенщиковым «я уезжаю в деревню, чтобы

←
Виктор Цой
Фото Игоря Мухина

стать ближе к земле». Майк обитал посередине дороги, сидя на белой полосе, Цой сажал огурцы на брезентовом поле. Оба как вокалисты грешили картинными интонациями. Оба были предельно далеки от сермяжной правды и никак не поддерживали былинно-частушечный стиль, столь свойственный русскому року. Вероятно, Майка от этого предохранял знатный алкоголический дендизм с его старыми макинтошами, упоминанием вендетты и вечной позой «я проснулся днем одетый в кресле». Цоя выручала уже одна только внешняя экзотика, многократно усиленная соответствующими стилевыми музыкальными решениями (все же он эксплуатировал условно свежий постпанк против старорежимного блюза и рока «Зоопарка»), а также общей тусовочно-художнической средой в лице барабанщика Гурьянова и многих остальных.

Тем удивительнее то, насколько к будущему двору пришелся Цой и насколько «не пригодился» Майк.

Незадолго до смерти они оба сделали ставку на трагическую образность, а Цой так еще и на общий героизм. Майк нашел свой лик в алкоголическом двойном подбородке; Цой, напротив, выдвинул нижнюю челюсть вперед и стал петь о том, что «больше надежд нету». Свои частные похождения он возвел до крестового похода, раз и навсегда обозначив, что весь мир идет на него войной. Майк же продолжил существовать в пределах некрупной и негласной мелодрамы. Цой был про будущее, про предсказания, про разговоры с кукушкой, тогда как Майк уже в тридцать с небольшим пел: «Ты помнишь, как все было десять лет назад… Скажи, куда ушли те времена». Даже собственный несомненный статус он с ранних пор трактует как ущербный: «Ведь ты – звезда рок-н-ролла, по крайней мере, так говорят». Майк написал самую горькую бытовую песню русского рока – «Выстрелы» и самую же мизогиническую его вещь – «Ты дрянь» (которая была трогательно снята сразу с двух песен Лу Рида – Vicious и Baby Face). Майк остался певцом конкретной обиды, а Цой – абстрактной печали.

Если заняться совсем уж безнадежным делом и попробовать пофантазировать на тему возможного будущего обоих в 90-е годы, то с Цоем все представляется проще и нагляднее. Скорее всего, он уехал бы и осваивал иные музыкальные рынки – от Кореи до Лос-Анджелеса – и стал бы действовать в духе последующих «Мумий Тролля» и «Тату» (не будем сравнивать масштабы, дело, как и было сказано, безнадежное). Это с одной стороны. А с другой – предвосхитил бы то, что впоследствии осуществил Шнуров: переход из лагеря независимого рока в общество ненормированной эстрады, вплоть до «Рождественских встреч» или что там тогда еще было. Айзеншпис тому порукой. Что до Майка, то перед ним 90-е поставили бы вполне мушкетерскую дилемму – для Атоса слишком много, а для графа де Ла Фер слишком мало. Сложно представить его распевающим митьковские песни, участвующим в фестивале «Рок против террора» или записывающим в общем хоре песню «Все это рок-н-ролл». Хотя, может быть, и ему светила

эмиграция – но не коммерчески-гастрольная, а тихая, примерно как у Юрия Наумова, большого его, кстати, почитателя.

Однако что толку теперь заниматься нелепыми гаданиями – он умер 27 августа, сразу после путча. Стране в те дни было не слишком до Майка, это я прекрасно помню – больших некрологов он не удостоился, свальных концертов-фестивалей на его счет не произошло (в отличие от Цоя и Башлачева) и в «Московском комсомольце» его смерть была зафиксирована как новость в несколько строк, примерно так в свое время написали о Высоцком в «Вечерней Москве». Иными словами, если Цой сам превратился в глобальный миф и готового персонажа майковского «Уездного города N», то Майка в пространство его собственной песни, скорее всего, даже и не пустили бы.

В этом смысле показателен его последний выход – на фестивале Ленинградского рок-клуба он появился как special guest исполнить с крашеным и совсем уже заграничным Гребенщиковым «Пригородный блюз». На этой записи он говорит про потерянное поколение 80-х, что, мол, песня как раз для них, а Гребенщиков ему отвечает насмешливо – ага, потерянное, как же. Но Майк в итоге оказался прав и за слова ответил, в том числе и не за свои, учитывая объем переведенных и присвоенных им песен, от Дилана до Болана. Он умел фиксировать эту потерянность как никто другой, но самое удивительное, что она до сих пор звучит крайне заманчиво.

У Збигнева Херберта по другому поводу сказано:

если темой искусства
будет кувшин разбитый

душа разбитая скорбью
скорбящая над собой

то все что от нас останется
будет как плач любовников
в грязном гостиничном номере
когда рассветают обои.

От Майка в итоге ровно оно и осталось – но этот плач любовников в грязном гостиничном номере с годами становится все громче, потому что Цой, как ни крути, связан с какими-то юношескими воспоминаниями и даже надеждами, тогда как то, о чем пел «Зоопарк», нам, судя по всему, предстоит всегда и везде. ◆

Алексей Рыбин:

«КИНО» НЕ СТАЛО ПОПСОЙ»

Беседу ведет Иван Чувиляев

Алексей Рыбин – музыкант, писатель, продюсер, издатель, журналист. Участник первого состава группы «Кино».

Иван Чувиляев. С самого начала рассказывать историю группы «Кино» вас должно было уже достать…

Алексей Рыбин. Мягко говоря.

Иван Чувиляев. Вы ее не только рассказывали два миллиона раз – книжки писали, переписывали их. При этом началось все, как я понимаю, для вас еще до «Кино», это была не первая ваша группа.

Алексей Рыбин. Дело в том, что первой группы ни у кого не было, никогда. Все начинали в школе, институте, ПТУ… Там был минимум аппаратуры, которую покупало начальство. Те, кто хотел понравиться девушкам, эту аппаратуру использовали. Вся рок-музыка держится на том, чтобы понравиться девушкам. Те, кто хотел этого больше, брали в руки гитары и начинали исполнять всякое дерьмо.

Иван Чувиляев. Какое, кстати, именно?

Алексей Рыбин. В моем случае началось все с песни «Шизгара», и это было очень хорошо. Молодой мальчик, который никогда не брал в руки гитару, сразу начинал с баррэ, с пятого лада, септаккордов… За месяц я ее освоил, все девушки были наши.

Иван Чувиляев. Ну а можете составить топ-5 вещей, которые в этих лагерях и институтах играли?

Алексей Рыбин. «Дом восходящего солнца» умел играть каждый, это была главная песня, которая исполнялась в купчинских дворах. Потом всякий блатняк, песни советских композиторов. Когда я был уже классе в десятом, вышла первая пластинка Пугачевой, и все стали играть ее песни. Мне она с самого начала не нравилась. А в школе на танцах играли Creedence. Beatles не играли, потому что это сложно, но их слушали. Ну и всякий трэш – «Самоцветы» и прочие «Веселые ребята».

Иван Чувиляев. Играли, в общем, то, что слушали.
Алексей Рыбин. То, что из всякого окна орало.
Иван Чувиляев. А в какой момент желание понравиться девушкам стало профессией? Ну или регулярным занятием?
Алексей Рыбин. Это желание у меня не иссякло до сих пор. Так же, как у Гребенщикова и всех остальных. Это один из основных двигателей творчества. Но со временем началось уже настоящее увлечение музыкой. И оно все больше разводило нас с советской системой. Потому что, когда ты хочешь услышать новую музыку, ты вынужден ее искать. Что толкает тебя на общение с фарцовщиками, людьми внесистемными. Мы начали ездить на толчок, покупать пластинки. Стоили они дорого: хорошие – рублей пятьдесят, при зарплате инженера сто двадцать. Деньги приходилось где-то искать. Оставаясь в рамках порядочности – одним путем: той же фарцовкой, спекуляцией. Жвачкой, сигаретами, джинсами, кроссовками. Теми же пластинками. Поэтому мы пошли широким шагом в криминал. И чем глубже мы в него погружались, тем дальше были от советского. Слушали музыку, что-то понимали, переводили тексты, читали литературу, которая не издавалась. Самиздат – Керуака, Ричарда Баха…
Иван Чувиляев. А была пластинка, которую вы покупали, ставили, слушали и говорили: во, хочу такое играть!
Алексей Рыбин. Это была любая пластинка с любого места. Все было новым, неожиданным и интересным. Это было чудо с любой ноты, с любого такта. Ты попадал в страну чудес: в СССР не было таких звуков, ритмов, мелодических рисунков. Никакие эти «Самоцветы» рядом не стояли. Говорить о каких-то конкретных пластинках тут нельзя. Мы одинаково торчали от King Crimson и Sex Pistols.
Иван Чувиляев. В момент начала истории «Кино» вы рисовали себе какой-то вариант идеального будущего? И какой?
Алексей Рыбин. No future, как у Джонни Лайдона.
Иван Чувиляев. Между этой любительской деятельностью и «Кино» был еще важный мост в виде группы «Автоматические удовлетворители», в которой вы с Виктором Цоем и встретились. Как вышло, что этот коллектив оказался такой важной, в общем, институцией для Ленинграда 80-х?
Алексей Рыбин. Тут были технические причины. Все стремились к разному, но, во-первых, «Автоматические удовлетворители» не стремились никому нравиться. Это была единственная панк-группа в СССР. Кроме того, это было такое свободное сообщество. Люди приходили, играли концерт, потом исчезали – единственным постоянным членом был Андрей[1].
Иван Чувиляев. Вы помните первый настоящий концерт «Кино»?
Алексей Рыбин. Такой «концерт концертович» первый произошел в Москве зимой 1982 года. Близко к Новому году. Выступали мы в большой коммунальной квартире Сережи Рыженко у трех вокзалов. Его устраивал Артемий Троицкий.

1. Андрей Панов – лидер группы. – *Прим. И.Ч.*

Иван Чувиляев. А какую роль все-таки сыграл рок-клуб в истории группы «Кино»? Важную? Или даже без него вы пришли бы ровно в ту же точку?

Алексей Рыбин. Рано или поздно пришли бы, но это растянулось бы на годы. Рок-клуб дал нам возможность без какого-либо страха выходить на сцену в зале с аппаратурой и зрителями, играть свои песни.

Иван Чувиляев. Помните свой первый концерт в рок-клубе?

Алексей Рыбин. Концерт как концерт… Играли мы вдвоем с Витей. Состава электрического не было, и с нами играла вся группа «Аквариум». А дальше мы играли вдвоем или втроем с Олегом Валинским…

Иван Чувиляев. Который теперь чиновник в РЖД.

Алексей Рыбин. Да, точно. Потом он ушел в армию и некоторое время с нами играл Петр Трощенков[2], ну а потом мы просто разошлись уже… Ах да, был еще состав, собранный для записи альбома здесь, на Рубинштейна, в Малом драматическом – тогда с нами играли Валера Кириллов, барабанщик «Зоопарка», и Жак Волощук.

Иван Чувиляев. Как, кстати, вышло, что театры стали главными звукозаписывающими студиями? Группы писались и в Большом театре кукол, и на Моховой…

Алексей Рыбин. Там было просто оборудование и режиссеры, которые хотели что-то интересное записывать. При этом писать было негде физически. Я сижу дома, мне звонит человек: «Здравствуйте, моя фамилия Кусков, мне дали ваш телефон, сказали, что у вас группа. Я хотел бы вас записать». «Когда?» – «Ну приезжайте сейчас». Я звоню Вите: нас зовут писать альбом. Ну и записали четыре песни за два дня. Витя говорит: хочу с барабанами писать, а Валинский уже ушел в армию, Трощенков тоже занят. Ну сейчас, говорю, подожди. Звоню Жаку: сейчас приеду, я рядом. Что делать с барабанами? Звоню Кириллову: тот энтузиаст, берет такси и приезжает. Вот так за час приехали барабаны, пришел Жак с гитарой…

Иван Чувиляев. Оглядываясь назад, как вы думаете, громко заявить о себе тогда было проще, чем сегодня?

Алексей Рыбин. Громко о себе заявить было невозможно, потому что ты заявлял о себе среди максимум ста человек.

Иван Чувиляев. Сарафанное радио же превращало их на следующий день в двести?

Алексей Рыбин. Нет, не превращало. Все расширилось с выходом на большую сцену. Для «Кино» – с выходом альбома «Группа крови». Кассета разошлась по ларькам звукозаписи, группа стала играть из каждого окна, и началась слава.

Иван Чувиляев. И «Асса».

Алексей Рыбин. Которая открыла в нашей стране попсу, сослужила музыке самую дурную службу.

Иван Чувиляев. А была ли возможность у группы «Кино» не стать поп-музыкой?

2. Барабанщик «Аквариума». – *Прим. И.Ч.*

Алексей Рыбин. «Кино» не стало попсой. Оно стало большой поп-музыкой. Как U2. По масштабу, по значимости, по воздействию.

Иван Чувиляев. Был ли кризис, который группа переживала после того, как завоевала первые твердые позиции: после первых концертов, появления рок-клуба, первых записей? Или все шло само по себе?

Алексей Рыбин. Я думаю, что у Вити какой-то кризис был после нашего расставания, потому что он год ничего не делал, играл одни концерты. И уже потом сформировался новый состав «Кино». Я не знаю, насколько это был кризис: он был занят своей личной жизнью. Кроме того, была очень тяжелая ситуация в целом в стране. С работой, с жизнью, со всем. Все было очень плохо, кризис был общим и перманентным, жить было невыносимо.

Иван Чувиляев. А как вам кажется, сейчас было бы проще начинать такой группе, как «Кино»?

Алексей Рыбин. Не очень понимаю вопроса.

Иван Чувиляев. Нет, понятно, что это другая жизнь и другие условия…

Алексей Рыбин. Да не легче и не труднее. Просто берешь гитару и начинаешь играть. ◆

Санкт-Петербург

«Лето», режиссер Кирилл Серебренников

Стас Тыркин

КОНТРКУЛЬТУРА ДВА

«Лето»
Авторы сценария Михаил Идов, Лили Идова по идее Ивана Капитонова
Режиссер Кирилл Серебренников
Оператор Владислав Опельянц
Художник Андрей Понкратов
В ролях: Тео Ю, Роман Билык, Ирина Старшенбаум, Филипп Авдеев, Александр Горчилин, Юлия Ауг, Никита Ефремов, Георгий Кудренко, Александра Ревенко, Никита Еленев, Лия Ахеджакова, Елена Коренева, Александр Баширов, Сева Новгородцев, Василий Михайлов, Александр Кузнецов, Антон Адасинский и другие
Hype Film, KinoVista
Россия
2018

О фильме «Лето», как и о многих работах Кирилла Серебренникова последнего времени, начали спорить задолго до того, как появилась даже отдаленная возможность его посмотреть. Хотя картине, в которой впервые в качестве киногероя выведен народный кумир Виктор Цой, было бы обеспечено зрительское внимание, даже если бы ее автора, как опасного преступника, не вывезли со съемок в автомобиле с тонированными стеклами и не бросили под домашний арест.

Кто-то, как теперь стало часто случаться, отказался от просмотра, но не от собственного мнения: зачем смотреть кино, если и так ясно, что оно будет «очернять» светлый образ советского рокера и заодно всего его поколения сразу? К сожалению, подобную ограниченность продемонстрировали не только воспитанные современными российскими СМИ звероящеры, но и некоторые вполне сакральные «легенды рока», в лучшие годы призывавшие паству видеть «сны о чем-то большем». Впрочем, время никого не щадит.

Можно было не сомневаться, что уцелевшие члены питерского рок-клуба, как члены Военно-исторического общества, при горячей поддержке своих постаревших фанов, не дожидаясь релиза фильма, развяжут оргию сличения по принципу «похож – не похож», «было – не было». Понимая, что не в сказку попал, режиссер действовал на опережение: один из вариантов монтажа включал кадры некоторых реальных прототипов героев фильма, жаловавшихся на то, что в реальной жизни все было не так, как на самом деле, что стол стоял не там и микрофон был другой марки, а значит, правды в этом кино нет ни на грош. Эти интервью закончили свою жизнь в виртуальной «корзине», поскольку разрушали целостность произведения, но частично вошли

в документальный фильм «После лета», который КС в качестве развлечения смонтировал под домашним арестом. Однако не просто уцелел в монтаже, но и стал важнейшим в картине образ «скептика» (Александр Кузнецов), наряду с другими образами и сценами добавленный в сценарий Михаила и Лили Идовых самим режиссером. Это персонаж одновременно из «тех» и из «этих» времен, который от лица автора, не дожидаясь сличающих, первый говорит и о том, что «Цой не похож», и о том, что пассажиры ленинградского трамвая в 1982 году не исполняли хором композицию Игги Поппа, что наряду с другими музыкальными сценами фильма это продукт вымысла – в целом простительный для художественного произведения, каким является игровой фильм.

При всем вполне себе педантичном внимании к воссозданию материальной и звуковой среды начала 1980-х создание творческого портфолио деятельности Ленинградского рок-клуба явно не входило в задачу КС. Как и жизнеописание его протагонистов. «Дитя перестройки», КС снимал в ранней молодости клипы для ростовских рок-групп, ему совершенно очевидно присущи рок-н-ролльные (а точнее говоря, панковские) нерв и драйв, но какого-то специального отношения к персонажам предложенного ему сценария у него не было – решение все-таки за него взяться было принято главным образом из простого человеческого желания снимать кино.

«Лето» стало самым большим испытанием в кинематографической жизни КС – эта фраза верна более чем в одном, очевидном теперь для всех смысле. Его героическая команда под руководством продюсера Ильи Стюарта довела до конца съемочный период в Петербурге, в то время как автор фильма представал перед Басманным судом. Два не снятых в Питере эпизода картины – один большой, один маленький – несколько месяцев спустя по-дружески помог снять в Москве режиссер Алексей Мизгирев, вместе с оператором Владом Опельянцем строго следовавший раскадровкам и директивам КС. Парадокс при этом состоит в том, что благодаря привходящим обстоятельствам, сделавшим невозможными перемещения КС по Европе и миру для постановки опер, балетов и драматических спектаклей, фильм «Лето» стал наиболее тщательно выполненной его работой в кино, в которой каждый кадр, каждая монтажная склейка, каждая секунда компьютерной графики создавались при непосредственном его участии и под его жестким контролем.

Испытания, как это бывает, лишь закалили сопротивляющийся им материал – в результате их преодоления появился, вероятно, самый кинематографически цельный фильм КС. Его режиссура здесь до крайности органична, в организованный им мир легко входишь, в выстроенные автором отношения персонажей веришь, между ними ощущаются связи (даже непроговоренные, что самое трудное), они существуют не по отдельности, а в одном клубке. Это ансамблевое кино, в котором есть солисты, но фон не несет лишь служебные функции – напротив, он рулит, как-то умудряясь при этом не затмевать главных героев.

Это самый «кинематографичный» фильм КС и в том смысле, что в нем почти нет никакого театрального форсажа, вызванного его специфическим режиссерским анамнезом, уникальным и для нашего театра, и для нашего кино. Там же, где этот форсаж присутствует – в четырех эпизодах дикого музыкального «фэнтези», как бы экранизирующих тот культурный контекст (Игги Попп, Talking Heads, Лу Рид, Дэвид Боуи), в котором персонажи фильма живут в большей степени, чем в унылом советском быту, – он ощущается как особенность почерка и мышления, присущая только КС, превращающая в оригинальное сочинение то, что в других руках могло оказаться лишь плоским изложением фактуры.

Достигнутый режиссером и его командой уровень качества, вполне себе беспрецедентного в постсоветском кинематографе – от великолепной работы гримеров-постижеров (с прическами в российском кино отдельная беда) до массовых сцен, достойных заокеанского мюзикла, – гарантировал выполнение одной из самых сложных задач. Как известно, труднее всего снять исторический фильм о совсем недавнем прошлом – времени, которое все помнят, от которого у каждого свои впечатления, пусть это и впечатления от просмотров роликов на YouTube. Отдаленное прошлое куда безопаснее, оно совершенно бестрепетно и безнаказанно придумывается кинематографистами и чем наглее, тем легче принимается на веру простаком зрителем.

Художественное качество фильма снимает вопросы и по многим другим потенциально убийственным пунктам, таким как убедительность главных героев, их внешнего вида и пения – например, выбранный в результате кропотливого кастинга на роль Цоя южнокорейский актер Тео Ю стал лишь частью образа, собранного из усилий певца Дениса Клявера, озвучившего его реплики, и эвенкийского исполнителя Петра Погодаева, записавшего ранние песни Цоя. Это убедительность полноценных сложносочиненных образов, а не попытка плоской псевдодокументальной мимикрии.

Время и мир в «Лете» тоже придуманы и переизобретены: неангажированный зритель, принявший предлагаемые ему автором правила игры, входит в пространство и время фильма для того, чтобы в них жить, – этому способствует выдающаяся работа Опельянца и художника Андрея Понкратова, оформлявшего почти все картины Андрея Звягинцева. Зрителю дана здесь свобода не думать про «картинку» и декорацию, а ощущать «себя» в них.

Переселение в 1980-е (благословенные, по сегодняшней официальной версии, годы в отличие от «лихих» 90-х) дается так легко в том числе потому, что заскорузлая, даже еще не беременная переменами эпоха застоя на раз рифмуется с нынешней эрой стабильности. Но мысль об обычном для России возврате времен, ходе часов вспять, о назревании и смутном ожидании очередных перемен, а значит, и очередных разочарований, в картине не пережарена, публицистически не педалирована, она посеяна в одной эффектной сцене (где под песню Talking

Кирилл Серебренников

Heads советские граждане мочат в электричке поющих «музыку наших врагов» панков и рокеров и при этом сами как могут им подпевают), а потом тихо прорастает в мозгу зрителя. В итоге атмосферно-лирическое ретро об отношениях начинающего Цоя с уже известным в узких кругах питерским рок-музыкантом Майком Науменко (Роман Билык/Рома Зверь) и его женой Наташей (нежная без капли слащавости Ирина Старшенбаум) становится непрямой рефлексией на тему «того» времени через наше. Или наоборот. По-другому конкретно этому режиссеру снимать это кино было невозможно и неинтересно.

Наивные времена расцвета подпольного русского рока КС удалось срифмовать с циничными нынешними опять же во многом благодаря парадоксальному, но снайперски точному кастингу. Что бы ни говорили фанаты ныне, увы, почти полностью забытого Майка Науменко по поводу «морального несоответствия» Ромы Зверя статусу их кумира, кумир нового времени Зверь обладает не только портретным с ним сходством, но и – что гораздо важнее – редчайшей на сегодня убедительностью лирического героя, на плечах которого держится эта акварельная, почти лишенная драматургии история. Не говоря уж о том, что Зверь – носитель «правильной» энергетики, особых отношений с публикой и способности на нее влиять: сыграть это рок-н-ролльное шаманство актеру «с улицы» никак невозможно. Щедро поделившись с Науменко своей харизмой и популярностью, Зверь в то же время тактично пригасил их до степеней, необходимых этой роли, – его герой со своим «Зоопарком» не собирал стадионов, как группа «Звери», его песни не перепевают сегодня дети-артисты в программе «Голос», как

песни Цоя и группы «Кино». Для КС, в спектаклях которого все чаще возникает тема «лишних людей», Науменко – классический представитель этой вечной российской породы, угодивший в очередной период безвременья, запертый в нем словно между двух стен – без надежды вырваться и без особого ожидания «перемен»:

Слава Богу, осталась бутылка вина,
Но как странно ползет на стену стена,
И я – посредине, но я сам виноват и к тому же простужен.

Из этого состояния он не выбрался ни при жизни, ни после безвременной смерти, не вызвавшей всенародного траура, как смерть Цоя (который был младше Майка всего на семь лет, а кажется, что на несколько поколений). Фильм «Лето», без сомнения, изменит afterlife музыканта, писавшего хорошие, но не великие песни, часто творчески «переосмыслявшие» сочинения Боба Дилана, Лу Рида, T.Rex и других культовых групп и исполнителей (универсальность вкусов КС позволила ему снять своих героев не как королей окрестной советской бензоколонки, а как стильных, уверенных в себе космополитов, пусть и «закрытых» советской властью в их кочегарках). Честная работа англизировавшего русский рок Майка Науменко стала одной из необходимых ступеней, по которым так резво взбежал наверх несопоставимый с ним по таланту и энергетике Виктор Цой. Но авторам «Лета» Майк дорог прежде всего как уникально тонко устроенный, тонко чувствующий, негромко любящий человек – а так показать на экране любовь, как сделал это кумир старшеклассников Рома Зверь, в состоянии далеко не каждый профессиональный актер. Чувства Майка к жене Наташе простираются так далеко, что – если так ей будет лучше – он готов отпустить ее на свидание с Цоем, не опускаясь до пошлых семейных разборок:

И когда я вернулся домой, ты спала,
Но я не стал тебя будить и устраивать сцен.
Я подумал: «Так ли это важно, с кем и где
Ты провела эту ночь, Моя сладкая N.»

Герои безгеройного времени не всегда демонстрировали подобный аристократизм духа, при том что у служителя питерской кочегарки все же были некоторые основания для ревности – и не только жены. Предметом ревности могло стать и творчество самого Цоя, находящегося на самом старте своего колоссального рывка к славе. Ее не было суждено пережить самому Майку, что для тех людей в той системе ценностей и взаимоотношений совсем не являлось поводом топить будущего «конкурента».

Эта система ценностей, как ни странно, не осталась замшелым реликтом того времени. Там, где люди занимаются творчеством, а не иступленной монетизацией его в бизнес, это, при всех непростых обстоятельствах, прецедент и сейчас. «Лето» – фильм о вечном российском «подполье» и людях, добровольно выбирающих себе такое маргинальное существование, готовых платить за него высокую цену. Кино, которое, находясь одной ногой под арестом, снял КС, вне зависимости от

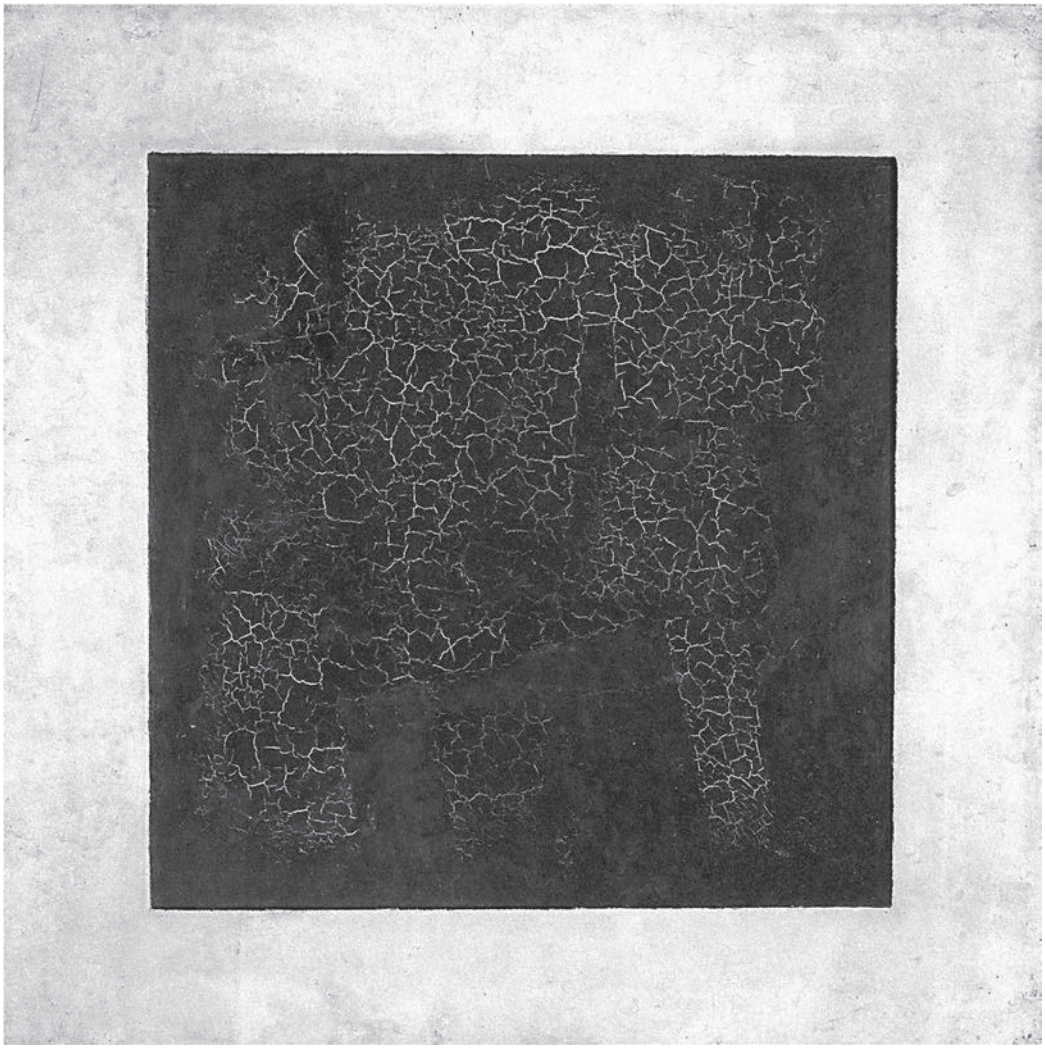
двигавших им интенций, по факту оказалось в той же степени о нем самом, его друзьях и учениках, в какой оно о Майке Науменко и Викторе Цое.

Во времена, вернувшие нам официальную культуру с ее героическими военными драмами и эпохалками о рекордах советского спорта, КС воспел близких ему творцов контркультуры – и совершенно не важно, какому периоду российской жизни они принадлежат. Не страшно, что в сегодняшней поп- и рок-музыке днем с огнем не сыщешь рок-н-ролльного духа свободомыслия (за исключением нескольких не продавшихся рэперов, включая Хаски, ставшего хедлайнером спектакля КС «Маленькие трагедии») – зато с этим полный порядок в современном театре. Свиту Цоя, во многом делающую его королем, неспроста играют Александр Горчилин (панк Свин), Филипп Авдеев (персонаж по фамилии Нерыба, вдохновленный участником группы «Кино» Рыбиным), Георгий Кудренко, Никита Еленев – звезды созданного КС «Гоголь-центра», предводители своего поколения, увидевшего именно в переживающем сегодня расцвет молодом театре вообще и ГЦ в частности полуподпольный луч света, праздник непослушания, источник и рассадник вольнодумия.

Именно молодой российский театр, очевидным лидером которого – и в сегодняшнем заточении особенно – является КС, служит сегодня адекватной заменой тогдашним рок-клубам и рок-лабораториям. Именно здесь кипит жизнь, цветут неформальные отношения учительства и дружбы, вспыхивают романы, зажигаются звезды. Здесь фанаты и сочувствующие, здесь последние глотки свободы и идеализма. Театр с его панковским драйвом, точно так же как рок-музыку во времена Брежнева, мечтает запретить власть, на него точно так же ополчился весь этот недобитый, вновь восторжествовавший совок – те самые простые граждане, так лаконично и исчерпывающе, без всякой злобы, показанные в сцене в электричке как не очень счастливые люди, не осознающие своего несчастья.

Во многом неожиданно для своего автора «Лето» стало самой личной картиной КС – как «Маленькие трагедии», выпущенные через несколько недель после вынужденного завершения съемок «Лета», стали самым личным его спектаклем. Не испорченные излишним знанием о питерской рок-сцене 1982 года молодые зрители могут не переживать – этот фильм не только про динозавров рока, не только про какие-то давно ушедшие времена, он про сегодня, а точнее, про нормальное российское «всегда». Это лето, как и эта зима, обещает быть долгим. ◆

«Лето», режиссер Кирилл Серебренников



СЧАСТЛ*и*ВО

Дискуссия о дебютах

Модератор Катерина Вахрамцева

Катерина Вахрамцева[1]. В театре я всегда интересуюсь, откуда человек, автор взялся. Из какой мастерской, у кого учился. Самая неформальная театральная тусовка – это круг «Театра.doc», куда люди приходят практически из ниоткуда. Кроме того, я всегда обращаю внимание на гибридные формы, если кто-то предлагает неожиданную идею. Например, на двадцать пятый «Вишневый сад» я вряд ли пойду. Не пойду и на неизвестный спектакль неизвестного человека, который прислал пресс-релиз. А если мелькнет хоть мало-мальски знакомое имя режиссера, который делает, скажем, спектакль в античном зале ГМИИ или в пространстве завода, то я, скорее всего, его проверю.

Существуют ли более или менее ясные критерии, по которым вы оцениваете дебют?

Вадим Рутковский[2]. Если говорить о кинорежиссерах, особенных критериев нет. Мы же не имеем в виду какие-то поблажки и скидки «на молодость».

Константин Мильчин[3]. Наверное, в качестве критерия можно говорить про какую-то взрослость текста. В отличие от режиссеров, писатель-дебютант может быть человеком, который первый раз в жизни увидел компьютер, сел и написал. Другое дело, что у него, возможно, ничего не получится. Писательство якобы не требует такой серьезной подготовки, как, скажем, режиссура. А тут достаточно просто компьютера или даже смартфона.

Виктор Мизиано[4]. Необязательно! Он может покакать в музее и стать классиком.

Константин Мильчин. Я понимаю интересы и связи людей, которые открывают издательства. Новый издатель чаще всего приглашает сотрудничать человека не с улицы, а опытного редактора или журналиста. Тут не бывает, что кто-то вдруг просто появился. Когда я читаю книжку

1. Театровед, театральный критик.
2. Кино- и театральный критик.
3. Литературный критик, шеф-редактор сайта «Горький».
4. Искусствовед, арт-критик, куратор, главный редактор «Художественного журнала».

←
Казимир Малевич. «Черный супрематический квадрат». 1915

неизвестного автора и она мне нравится, то начинаю гуглить. Иногда думаешь: наверное, это дебют. А оказывается, что у человека, например, стихи в журнале «Красная новь» опубликованы. Или был напечатан рассказ в журнале «Дальний Восток» в 1993 году. И выясняется, что это его семнадцатая книжка, просто остальные были настолько чудовищными, что только на эту обратили внимание. Дебют открывают критики, когда книжка получает успех.

Вадим Рутковский. Что считается в литературе дебютом? Сейчас же бумажная книга теряет значимость и ценность. Человек может написать рассказ в своем блоге. Это можно назвать дебютом?

Виктор Мизиано. А пост в Фейсбуке?

Константин Мильчин. Когда человек, пишущий рассказы в Фейсбуке, говорит, что не мечтает о бумажном издании, он врет. Все хотят книжку поставить на полку, подарить маме и первой учительнице. Появление Интернета и то, как он влияет на литературу, – это круто. Если раньше начинающие авторы обстреливали редакции толстых журналов и издательства своими рукописями, ждали заказного письма в ответ – как это примерно показано в романе Аксенова «Таинственная страсть», – то сейчас все гораздо проще. Пишешь в Интернете, к тебе прибегает редактор или издатель и говорит: «Давай попробуем написать». Не любой автор смешных постов в Интернете может стать автором книги. Она все-таки требует длинного текста. Совсем короткий формат фейсбучной зарисовки не трансформируется автоматически в текст. Только очень талантливые сетевые тексты будут читаться в книге. Среди интернет-авторов за двадцать лет существования сетературы появилась всего одна настоящая звезда – Дмитрий Горчев. Он так и не написал ни одной большой вещи, остался автором рассказов. Безумно талантливый человек. И безумно жаль, что он так нелепо и преждевременно умер. Но Горчев – редкое исключение. Все-таки в литературу чаще всего входят авторы крупных текстов или хотя бы те, кто способен из рассказов сделать нечто связанное. Вы можете возразить, что есть же Элис Манро, прекрасная канадская писательница, которая пишет рассказы. Но на самом деле это микророманы на пятьдесят страниц. Так очень мало кто пишет. Тоже редкое исключение. Так что даже самые талантливые посты в Фейсбуке не трансформируются в литературу. А если искусственно трансформируются, получается ужасно. Конечно, собранный кем-то сборник и выпущенный в издательстве – это совершенно другое, чем бесконечное тиражирование смешных постов и лайков в Интернете. Все стремятся к бумажной публикации.

Вадим Рутковский. Неужели история литературы до сих пор пишется на бумаге?

Константин Мильчин. Я глубоко убежден, что разницы в чтении с листа бумаги и из электронной сети нет, книга может бытовать в любом варианте. Даже в виде аудиотекста. Сейчас существует компания Storytel, которая предлагает записывать книги на аудио до того, как она опубликована в бумажном виде. И дебют может быть в аудиоверсии. Эта

компания еще не очень раскручена, но гипотетически она сможет порождать авторов бестселлеров начиная даже не с электронной версии, а со звука. Потом это уже будет издаваться на бумаге или на каком-то другом носителе. Но все равно история пишется на бумаге. И рассказы о гибели бумаги сильно преувеличены. Прекрасно, когда ты по одной цене покупаешь копию бумажную и электронную. В дороге читаешь с телефона или планшета, а дома – в кровати с бумаги. Все графоманы, которые подчеркивают, что презирают бумагу, на самом деле о ней мечтают. Успех у пользователей «ВКонтакте» не отменяет желания, чтобы Андрей Витальевич Василевский[5] или Ирина Николаевна Барметова[6] погладили по голове и дали конфетку. В чем недостаток интернет-схемы? Там не сформирован или плохо работает механизм репутации. Бумажное издание – это репутация не только неизвестного автора, но и репутация издателя. Тот небольшой процент людей, которые читают русскую прозу, знают, кто такая Елена Даниловна Шубина. И что такое бренд «Редакция Елены Шубиной». А человек, интересующийся зарубежной прозой, понимает, кто такая Варвара Михайловна Горностаева и что такое издательство Corpus. Вопрос о репутации не отменен. Главный успех прошлого года – «Петровы в гриппе и вокруг него» Алексея Сальникова. Если не читали, горячо советую. Это прекрасный образец новой русской прозы. Книга сперва публиковалась в журнале «Волга», там ее многие успели прочитать. Потом она вышла на Ridero, то есть в самиздате, там ее тоже прочитали. И так она попала в финал «Большой книги». Галина Юзефович написала о ней на сайте «Медуза». Шубина издала тиражом 3000 экземпляров, который разошелся за неделю. Сейчас напечатан второй тираж. Это редкий пример, когда авторитетная редакция «пошла на поводу» у книги, получившей народную популярность. Но еще раз: чтобы талантливо дебютировать, надо чему-то научиться, что-то узнать.

Катерина Вахрамцева. Причем не обязательно в той сфере, в которой человек дебютирует. В театре дебют, если формулировать в самом общем виде и сущностно, означает появление новой формы, обновление языка. Когда ты чувствуешь нечто свежее.

Константин Мильчин. Когда я узнаю, что двадцатилетний человек написал книгу обо всем на свете, мне немножко странно – откуда у него такой опыт?

Виктор Мизиано. Это как раз признак молодости. Дебютантам в их первом произведении хочется рассказать все, что они знают о жизни.

Константин Мильчин. На истории чудесных детей, которые пишут прекрасные рассказы и книги, я всегда смотрю с большим подозрением. И, увы, либо они всегда оказываются проектом родителей, либо это надутый издательством мыльный пузырь. Бывает, конечно, что подросток пишет прекрасный роман о жизни подростков. Но все-таки главный шедевр подростковой литературы XX века «Над пропастью во ржи» написан человеком, который прошел войну, несколько раз чуть не погиб и был отвергнут практически всеми издательствами.

5. Андрей Василевский – главный редактор журнала «Новый мир».

6. Ирина Барметова – литературный критик, главный редактор литературно-художественного журнала «Октябрь».

Вадим Рутковский. А в кино для меня, наоборот, зрелость языка, взрослость высказывания абсолютно не важны. Взрослость – почти синоним усталости. От дебюта хочется какой-то щенячьей свежести, наивности, непосредственного взгляда.

Катерина Вахрамцева. Как в дебютной «Леди Бёрд», номинированной на «Оскар».

Вадим Рутковский. Да, «Леди Бёрд» – очень живое и классное кино. Правда, сделано оно уже довольно опытным сценаристом и опытной актрисой. Так что это дебют относительный – работа уже состоявшегося кинематографиста.

Виктор Мизиано. Я вернусь к вопросу о критериях удачного дебюта. Если позволить себе некоторый схематизм, то их может быть два. Это работа молодого автора, не обязательно молодого в смысле возраста, а в смысле вхождения в профессиональный цех, сделанная очень уверенно, почти мастерски. И она, конечно же, сразу обращает на себя внимание. Или наоборот. Ты видишь человека, который пришел в профессию и нарушает законы, нормативы цеха, который заявляет о себе как о носителе новой свежей позиции. Однако слишком раннее проявление профессионального мастерства настораживает, потому что возникает ощущение, что дальнейшая судьба этого автора – быть хорошим ремесленником. Если в первых работах человек не хочет показать ничего, кроме владения техникой, он настраивается на индустрию. И во втором случае аналогично. Все мы читали постмодернистскую критику новизны, все мы знаем про то, что самое лучшее – заново пережитое старое, и так далее. Но все равно, конечно, все хотят и ждут нового. Культура все равно продолжает быть ориентирована на новизну. И любые яркие радикальные дебюты всегда вызывают подозрение в том, что этот человек слишком явно старается промотировать собственное имя, создает информационный повод, включается в индустрию скандала. Так что эти два основных критерия, на мой взгляд, амбивалентны. В этой связи мне вспомнился случай из жизни – обстоятельства моего знакомства с молодым Анатолием Осмоловским. Сейчас это уже мэтр, по большому счету ключевая фигура в русском искусстве 90-х годов, да и в последующие десятилетия тоже. В поздние 1980-е он ворвался на «круглый стол», который я вел, и произнес какую-то громкую и неуместную речь. Я повернулся к Дмитрию Гутову, нашему второму классику 90-х, и спросил: «Что это за идиот?» Но, как свидетельствовал потом Гутов, «в глазах у Вити заиграли огоньки явного интереса». С этого момента и в самом деле начинается наше с Анатолием интенсивное сотрудничество, я его приглашаю на выставки, он начинает писать тексты в мой журнал. Но к тому же периоду восходит и вторая и более адекватная реплика – адекватная, потому что принадлежит женщине. Это была реплика моей жены, которая, посмотрев на молодого Осмоловского, сказала: «Говорит нагло, а глаза грустные». Я веду к тому, что при встрече с молодым автором мне крайне важно человеческое присутствие. Сразу начинаешь за теми или другими

дебютантскими работами просматривать личность. И доверяешь не мастерству и не радикализму высказывания – начинаешь реагировать на человеческое присутствие. Это, может быть, главный критерий.

Катерина Вахрамцева. Можно ли обозначить какие-то тренды в дебютах последних лет?

Виктор Мизиано. Если говорить о моем профессиональном цехе, то вопреки тому, что система образования у нас остается крайне неразвитой, индустрия дебюта неимоверно развита. Сразу несколько фондов и институций поддерживают молодых художников и их так называемые стартапы. С одной стороны, это неплохо, но с другой – создает некий общий настрой на лояльность, на вписывание в мейнстрим, который при отсутствии качественного образования питается интернетным знанием. То есть речь идет об отслеживании мировых трендов по Интернету. Все подобные дебюты направлены на вписывание своей работы в мировые, интернациональные тренды, для того чтобы потом, через стажировки и другие способы, туда внедриться. Но есть и другая крайне систематичная тенденция. Она созвучна общей ситуации кризиса глобализации и торжества обособления, которое мы наблюдаем и в политике, и в экономике. Она имеет место и в искусстве. Не случайно открытая сейчас в «Гараже» выставка Дмитрия Гутова, посвященная советскому философу-марксисту Михаилу Лифшицу[7], столь критикуемая моими сверстниками, вызвала бурю восторга и интереса у молодых художников. Выставка эта отстаивает (в частности) существование другой современности, альтернативной западной, и этим она как бы сигнализирует молодым людям о том, что возможна и другая, неглобализированная постсовременность. Вот это, как мне кажется, вторая линия в дебютах молодых художников (которая, впрочем, не менее глобальная и мейнстримная, чем первая). И все же знаменательно, что самые интернационально успешные художники – это те, кто оказывается между двух этих господствующих линий и делает ставку на некий сугубо личный опыт, травму и судьбу.

Мы переживаем сейчас возвращение актуальности господствовавшей в 1990-е политики идентичности. Слишком дискредитировали себя индустриальные формы производства успеха, все ждут сейчас личностно обеспеченного высказывания.

Константин Мильчин. К слову об интернациональности. У меня давний ответ на то, почему русской литературой сейчас не очень интересуются за рубежом. Мы слишком похожи, чтобы быть интересными, и слишком другие, что надо долго объяснять. Почему американскую и английскую литературу читают везде? Потому что проблемы жителя Нью-Йорка или Лондона всем понятны. Когда, скажем, пишут про Индию или про Дагестан и Чечню, все настолько другое, что это интересно. А мы вот замерли. И проблемы у нас с западным миром очень похожи, но при этом настолько другие, что это требует комментариев. Но эти проблемы не настолько отличаются от западных, чтобы тамошним читателям они были любопытны. Когда используются кроме русской

7. Михаил Лифшиц (1905–1983) – философ, эстетик, литературовед, теоретик и историк культуры.

другие культуры, существующие на территории России, как, например, в книжке Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза», успех обеспечен. Как и довольно большой успех Алисы Ганиевой, которая сейчас уже вовсю пишет колонки в крупнейшие европейские СМИ. Она работает с пластом культуры, который не очень известен в Москве и тем более за границей. Что же плохого, если человек эксплуатирует свое национальное? Писатель, не говоря о художнике и тем более режиссере, без саморепрезентации пропадает. Можно быть очень талантливым человеком, про которого никто не узнает. Горький, например, был великим мастером самопиара. Если у дебютанта есть возможность показать фокус, про который никто не знает, будь то происхождение автора или неизвестная культура, – это очень хороший шанс для успеха. В литературу вошли три автора, пишущие о Северном Кавказе, – Алиса Ганиева, Марина Ахмедова и Герман Садулаев.

Катерина Вахрамцева. В театре такое место занимает Зарема Заудинова.

Вадим Рутковский. Вряд ли можно назвать трендом в кинодебютах ту ориентацию на международное сообщество, о которой сказал Виктор. Когда смотришь подборку дипломных работ студентов какой-либо киношколы, часто видишь владение профессией – что у меня, как ни парадоксально, вызывает сожаление. Потому что за этой постановочной сноровкой только заточенность на индустрию. Видишь, что этот человек мечтает даже не о фестивальной карьере, не о том, чтобы заявить миру о своих авторских амбициях, и часто даже не об успехе вроде успеха фильма «Движение вверх». Он мечтает о сериалах, телеиндустрии, о потоке обезличенного, грамотно сделанного, профессионального кино. Такой печальный тренд в современных российских дебютах, если судить по коротким метрам, – это подмена искусства ремеслом.

Константин Мильчин. Есть ли ютьюберы и видеоблогеры, которые перешли в кино?

Вадим Рутковский. Я таких не знаю.

Константин Мильчин. А чудовищный фильм «Взломать блогеров», где снялись все известные российские блогеры?

Вадим Рутковский. По-моему, вы говорите о маргинальной культуре, эта среда существует особняком.

Катерина Вахрамцева. Это мы маргинальные, а у них просмотров в десятки раз больше, чем у всех наших статей, вместе взятых.

Константин Мильчин. Их зовут выступать в Госдуму! Они новая элита и новая респектабельность.

Вадим Рутковский. Тут как и с репутацией в литературе. Может, у них и миллионы просмотров на YouTube, но о них не пишут толстые журналы, их не приглашают на кинофестивали. Они не появляются в кинопрокате. Ну и всерьез о них вряд ли говорят и те миллионы, что вроде посмотрели.

Константин Мильчин. Есть же еще документальное кино. Репутацию имеют фильмы Школы Марины Разбежкиной и «Артдокфест» Виталия Манского. Фильм «Милана», например, снят на айфон.

Дебют Захи Хадид – пожарное депо в городе Вайль-на-Рейне

Вадим Рутковский. Ну, Мадина Мустафина, автор «Миланы», не видеоблогер, она ученица Разбежкиной. Когда я работал в журнале «Сноб», мы с Антоном Сазоновым делали на сайте проект «Кино на «Снобе», посвященный как раз короткометражкам, и каждую неделю выкладывали по одному фильму в сопровождении большого интервью с автором. Мадина Мустафина была в этом проекте – правда, с другим фильмом, с «Тупиком», – именно как яркий молодой кинорежиссер.

Катерина Вахрамцева. Я хотела бы сказать о пересечении границ. Известный художник Павел Пепперштейн пишет потрясающие книги. Бренер тоже. Молодые театральные режиссеры часто занимаются перформансом, сугубо театральные люди сейчас выступают в музейных пространствах, а современные композиторы реализуются на театральных площадках.

Константин Мильчин. Мне кажется, все это происходит слишком медленно. Потому что у нас слишком великая культура. Если мы посмотрим на культуры «поменьше», там это происходит гораздо быстрее. Там чаще всего писатель – немножко художник, немножко музыкант, поэт и театральный режиссер. Хорош ли сам процесс универсализации культуры – не знаю. Получился не очень хороший роман – давайте-ка я стану композитором. Одна из самых страшных вещей – это сценарист, пишущий романы.

Вадим Рутковский. Припоминаю только автора сценария «Комбината «Надежда» Любовь Мульменко – она выпустила книгу хорошей прозы.

Катерина Вахрамцева. А театр в чем-то похож на «маленькие» культуры. Он дает потрясающую возможность для открытия новых территорий. Он все больше сливается с современным искусством, современной

музыкой, современной литературой. Возникает огромное количество комбинаций, позволяющих обозначать новые границы и тут же их нарушать. По количеству возможностей, которые дает сегодняшний театр, это очень важный инструмент для возникновения интересных дебютов. Режиссеры уходят в совриск, актеры становятся режиссерами, композиторы – театральными авторами, критики – кураторами.

Константин Мильчин. Я занимаюсь книжным фестивалем – это продолжение моей работы как литературного критика.

Вадим Рутковский. Самые настоящие критики сегодня – те, кто делает фестивали.

Катерина Вахрамцева. В прошлом сезоне мы с коллегами сделали выставочно-музыкальный проект «Концертный зал имени Моцарта». Это история, которая находится на границе музея и театра, музея и музыки. Мы хотели привлекать молодых режиссеров для постановки концертов, чтобы на них пошла другая публика, чтобы они вновь стали актуальными. Тем не менее, несмотря на несколько блестящих концертов, проект просуществовал всего сезон. Выяснилось, что театроведы, музыковеды и музыкальные критики умеют придумывать лучше продюсеров, но не понимают экономических механизмов, не знают, как обеспечить внимание к проекту. Это одна из главных причин, почему «Зал Моцарта» не продолжил своего существования. Это был мой кураторский отчасти дебют и важный опыт.

Константин Мильчин. Есть еще хорошее понятие – «куратор ФСБ».

Виктор Мизиано. Этот термин таки сохранился? Раньше был куратор КГБ.

Константин Мильчин. Это появилось в эпоху жэжэшных блогеров, когда считалось, что у каждого тысячника в ЖЖ есть свой куратор ФСБ.

Виктор Мизиано. Еще Аксенов говорил, что у каждого советского писателя есть свой куратор КГБ.

Вадим Рутковский. Я вспомнил про гуру региональных фестивалей.

Катерина Вахрамцева. Олег Лоевский? Он делает лаборатории, это немножко другое.

Вадим Рутковский. На ММКФ люди готовы пойти на любой фильм программы «8½», потому что это авторская программа Петра Шепотинника. Они готовы смотреть любой фильм в программе «Фильмы, которых здесь не было», потому что это программа Стаса Тыркина. В театре то же самое: имена Марины Давыдовой и Романа Должанского на фестивале NET – гарантия того, что спектакль не окажется необязательным.

Константин Мильчин. Это вопрос о репутациях. Их невозможно заработать на YouTube.

Вадим Рутковский. Там нет вертикали, нет иерархии. Там каждый выстраивает собственную вертикаль, обитает в герметичном мире локальных авторитетов. Хотя мы все, наверное, тоже.

Константин Мильчин. Когда появятся ютьюберы ютьюберов, когда возникнет кто-то, кто будет с каменным лицом рассказывать, почему это хорошо, а почему плохо, тогда там благополучно появится своя вертикаль.

Виктор Мизиано. К слову о трендах в глобальном смысле – на уровне тем и проблематики. Несколько лет назад, проводя мастер-классы с молодыми художниками и кураторами, я часто стал слышать вопрос: «Виктор Александрович, а правда ли, что для того, чтобы иметь успех на Западе, надо обязательно быть левым?» За этим стоит характерная эволюция отдельных (если не многих) фигур нашего мыслящего класса. В 90-е они были пылкими сторонниками «молодых реформаторов» и их либеральных реформ, исповедовали лесной антикоммунизм, но к 2000-м сообразили, что интернациональный культурный контекст находится под влиянием левого умонастроения. Тогда они начали быстро находить себе место в так называемом критическом дискурсе, а потом его внедрять в молодое поколение. Сейчас, уже в третьем постсоветском десятилетии, возникает новая задача: если хочешь успеха на Западе, ты должен прийти туда с неким своим оригинальным локальным ресурсом, то есть, если хочешь войти в западную критическую среду, ты должен туда прийти со своей фишкой. Отсюда в тренде оказывается наследие какого-нибудь Ильенкова[8], Лифшица, не знаю, дойдет ли очередь до академика Митина[9], но Деборин[10] точно может быть использован. Собственно, через освоение этого локального, специфического контекста, который есть часть критической традиции, можно войти в интернациональный контекст. Теперь я не как куратор, а как редактор поделюсь. В своей работе в «Художественном журнале» я сталкиваюсь с прямолинейным калькированием молодыми авторами понятийного аппарата западной, в первую очередь американской, культурной теории. Например, феминизация понятий – не куратор, а кураторка…

Катерина Вахрамцева. Режиссерка.

Константин Мильчин. Биологиня.

Виктор Мизиано. На мой взгляд, далеко не безусловная практика.

Константин Мильчин. Люди уничтожались и за меньшее, чем сомнения в слове «кураторка».

Виктор Мизиано. Но этой практики перенесения новых гендерных нормативов на язык нет ни у французов, ни у немцев…

Константин Мильчин. Могу сейчас открыть вам басню «Ворона и лисица» Лафонтена, ну, в смысле «Ворон и лис», переписанную так, чтобы было «Ворона и лисица». Я буквально недавно выкладывал у себя в Telegram-канале текст, где девушка доказывает: если написать maitresse renard и maitresse corbeau, будет тоже нормально.

Виктор Мизиано. Во французской культурной теории, я за ней по мере возможности слежу, этого нет. Нет и у итальянцев, у немцев. Это просто другая традиция понимания языка. И это типично англосаксонская традиция. Не случайно, единственная философия, которая у англосаксов есть, – это философия языка. Не уверен, что место языка и его понимание в русской культуре такое же.

Вадим Рутковский. Я сейчас задумался, почему мне сложно сформулировать про тренды в кино. Не только потому, что лично я не люблю

8. Эвальд Ильенков (1924–1979) – философ, исследователь марксистско-ленинской диалектики.

9. Марк Митин (1901–1987) – философ, публицист, политический и общественный деятель.

10. Абрам Деборин (1881–1963) – философ-марксист, один из создателей Института философии АН СССР.

Постер дебютного фильма Франсуа Трюффо «400 ударов»

обобщать, а потому, что молодое кино конформно, там никто не задумывается про левое или правое. Наверное, если говорить о документалистике, то все немножко иначе. Но в игровых фильмах просто отсутствует такой тип политизированного мышления.

Катерина Вахрамцева. Я всегда как критик стремлюсь к режиссерам и высказываниям, у которых есть четкая политическая позиция. Сейчас, в связи с арестами по делу «Седьмой студии», российский театр лицом к лицу столкнулся с жестоким режимом и так далее. Но, пожалуй, только «Театр.doc» всегда был политическим.

Вадим Рутковский. Кроме «Театра.doc» и отдельных опытов Центра имени Мейерхольда, никто системно не занимается политическим театром.

Катерина Вахрамцева. Я сейчас скажу не совсем корректную вещь, но для меня инклюзивный, социальный театр – тоже политический. Они делают то, что должно делать, но не делает государство. Адаптация детей-сирот, работа с людьми с расстройствами аутистского спектра.

Вадим Рутковский. Это социальный театр, ничего политического в нем нет.

Константин Мильчин. Мне кажется, все эти прекрасные люди, которые делают эти прекрасные проекты, меньше всего хотят, чтобы им приписывали политические функции, потому что к ним тогда сразу придут из соответствующих органов. Не уверен, что это политика. Это общественное.

Виктор Мизиано. На территории художественного мира это конъюнктура. И на ее территории могут быть прекрасные люди с выношенной позицией.

Катерина Вахрамцева. Недавно, еще до смерти Михаила Угарова, мы сидели на редколлегии журнала «Театр» и шутили, что следующий номер будет феминистский. Что на обложке крупными буквами будет написано «Авторки о режиссерках», и это будет очень маленький номер, потому что у нас очень мало режиссерок.

Константин Мильчин. Фотографиня ждала бобриню.

Вадим Рутковский. Ну, в кино значительно увеличилось число женщин-режиссеров. Профессия режиссера давно перестала быть преимущественно мужской. И у кураторов фестивалей нет проблемы соблюсти политическую корректность, представив женское кино наравне с мужским.

Константин Мильчин. Мы в какой-то степени чуть более свободное общество, потому что у нас все тренды отстают. Российский публичный интеллектуал еще может быть правым. Но, думаю, ему осталось лет пять. У нас до сих пор можно сказать про какого-нибудь хорошего человека, что он, как Тэтчер. Понятно, что на Западе эта фраза – клеймо, а у нас наоборот.

Виктор Мизиано. У нас весь истеблишмент либеральный. Они только не знают, что либеральный – это правый. И уверены, что они прогрессисты.

Константин Мильчин. Не думаю, что можно говорить о новой волне левых авторов. Зато фантастика – почти вся правоконсервативно-имперская. Но в русскую правоконсервативность входит еще и обожание Советского Союза, и восхищение советской моделью. Понятно, что сейчас всевозможные темы sexual harassment, абьюза, манипуляций на Западе выходят на первый план. Дебютное произведение модели Кары Делевинь после того, как она пожаловалась на абьюз, например, сразу стало бестселлером. Эти сюжеты дойдут скоро и до российской литературы.

Катерина Вахрамцева. До российского театра уже дошли: спектакль «Абьюз» в Центре имени Мейерхольда.

А что вы думаете про значение школы для дебютантов?

Вадим Рутковский. Школы по-прежнему имеют значение. Пусть и отношение к ним меняется. Да, сейчас есть айфон и можно с друзьями за день-два-три снять кино. Что, собственно, недавно проделал Стивен Содерберг, который снял за неделю фильм на айфон, и этот фильм идет в самом широком прокате, а премьера была на Берлинале.

Виктор Мизиано. И как?

Вадим Рутковский. Нормальный фильм, не хочу использовать слово «дефекты» изображения, но айфонная странность изображения работает на историю и усиливает паранойю.

Константин Мильчин. То, что делает Содерберг на айфоне, не все сделают на камеру.

Вадим Рутковский. Это очевидно, да. Но договорю про школы, несмотря на то что производство кино становится доступным, почти как литература, – do it yourself, пожалуйста. Ты можешь сколотить рок-группу, а можешь съемочную. Тем не менее образование значимости не потеряло.

Катерина Вахрамцева. Ты имеешь в виду инструментарий, который дается во время обучения?

Вадим Рутковский. Инструментарий, опыт, общение. Образование не допускает изоляции. Можно вспомнить гениального самоучку Квентина Тарантино, для которого школой был видеосалон. Идеальный вариант. Но это исключение – гений. Большинству же необходимо образование, которое получаешь в какой-либо институции. Приведу пример из личной жизни, который не имеет отношения к искусству. Мой первый вуз – медицинская академия. На втором курсе есть предмет гистология – наука о тканях. Это предельно скучные занятия, когда часами сидишь, смотришь в микроскоп и дотошно зарисовываешь то, что видишь, все клеточное строение цветными карандашами. Предмет студенты ненавидят, он совершенно ненужным кажется для практикующего врача. А потом, через четыре года приступая к практической медицине, осознаешь, что та как бы ненужная гистология – самый необходимый базис. Потому что, понимая, как все работает на клеточном уровне, это знание проецируешь на все прочие уровни. Вот косвенный пример полезности образования.

Виктор Мизиано. По моим наблюдениям, внедрение на профессиональную сцену, в некий профессиональный контекст людей вне профессии может оказаться очень продуктивным. У человека нет никаких априорных догм, он свободен от каких-то ортодоксий, он может вносить в свою практику новые неожиданные вещи. Я часто привожу пример. Удо Кительман, нынешний директор всех художественных музеев города Берлина, – врач-окулист. У него был кабинет в Кёльне, туда приходили и художники, и он, с ними познакомившись, стал ходить на выставки, а потом подумал: «Как мне это все нравится! Гораздо больше, чем сидеть в кабинете». Сейчас Берлин благодаря его усилиям крайне видоизменился. Он привнес новые идеи. Но все-таки я бы не очень увлекался апологией дилетанта. Важно иметь в виду, что все другие директора музеев, которыми как бы руководит и которых координирует Кительман, они-то профессиональные историки искусства. Цех держат они. Просто Удо смог внести новые приемы, новый тип отношений. Вхождение непрофессионалов в профессиональные институции может быть очень полезным. Кстати, это вхождение чаще всего происходит в моменты слома, в моменты раскачивания устоев. Появление нового человека с живым чувством перемен может усугубить эту динамику.

Катерина Вахрамцева. Показательный пример и «Театр.doc», который позволяет войти в профессию, минуя традиционные образовательные структуры. Человек может в такой театр прийти с улицы, потому что он – часть горизонтального сообщества. И это одно из самых важных достижений Михаила Угарова. У тебя есть идея? Отлично, заходи! Благодаря этому театру ты можешь оказаться в фокусе и привлечь внимание, если действительно предложил что-то свежее. Как, например, Всеволод Лисовский, главный ньюсмейкер последних лет

в актуальном российском театре, человек без образования, который работал в телеиндустрии и которому уже немало лет. Сейчас он реализовался практически как дебютант и стал одной из ключевых фигур в нашем театре. Но не будь горизонтальной структуры «Театра.doc», этого бы не случилось. Угаров сломал вертикаль. Возможно ли такое в других искусствах? Совриск, по-моему, очень сильно вертикально структурирован.

Виктор Мизиано. Если сказать несколько добрых слов о профессии, я бы обратил внимание и на такой акцент. Образование дает не только знания, не только владение мастерством, но очень важную вещь – этику. Любой амбициозный молодой автор входит в профессию с намерением внести что-то новое, что-то в ней изменить. Но, имея профессиональное образование, он знает, что это делалось и раньше, и знает, как это делалось. И знает, что его новаторский жест против традиции в перспективе окажется в этой традиции. Отсюда возникает понимание относительности ниспровергательных усилий, чувство естественных пределов…

Катерина Вахрамцева. А прививает ли профильное образование такую этику?

Виктор Мизиано. Само осознание причастности к профессии – это уже в какой-то мере этика. Я часто привожу пример из мира кураторства. Один мой коллега – точнее, считающий себя моим коллегой – взял ответственность за престижный национальный российский проект. Среди художников проекта оказывается дебютантка, художница. В недавнем прошлом она манекенщица, а по совместительству жена олигарха, который становится главным спонсором проекта. Вот такая связка. Да еще и весь проект называется по названию работы этой молодой, начинающей и, к сожалению, совсем не талантливой художницы. Я абсолютно не сомневаюсь в порядочности куратора, то есть что ни одной копейки этих спонсорских денег не было положено ему в карман, а все были целиком вложены в проект (да это и было видно). Так вот, с точки зрения этики менеджмента это можно счесть за удачу, а с кураторской точки зрения это просто недопустимо. Настоящий куратор, а все не функционер, узурпировавший его позицию, не мог бы этого сделать просто потому, что он видит себя в профессии. Он видит себя в истории творчества других кураторов, и он живет внутри этого цеха. Чувствуя причастность к истории, он понимает, что это некое очень важное событие в его профессиональной судьбе, и он не может разменивать шанс войти в историю на финансовое обеспечение. Образование и дает вот такое ви́дение себя в истории профессии и задает этические нормы профессии. Горизонталь конкретной социально-творческой ситуации, в которой пребывает творческий человек, постоянно должна корректироваться вертикалью традиции. Эту вертикаль задает образование в первую очередь. Она может задаваться не только образованием, но и личным самообразованием. Как у Тарантино, абсолютно одержимого киномана. И это самообразование родилось

через импульсивно-компульсивный просмотр десятков фильмов каждый день.

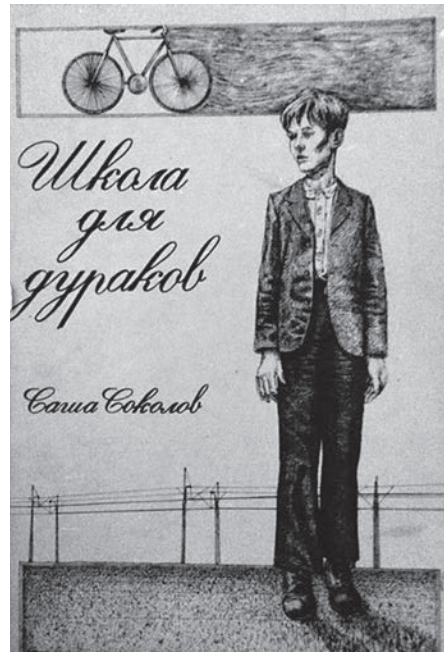
Константин Мильчин. Конечно, литературный институт не ультимативная институция, которая может готовить писателей. Как и журфак не единственное место, где формируются журналисты. Чтобы быть критиком, надо, если ночью разбудят, рассказать историю мировой литературы – от «Саги о Гильгамеше» до Захара Прилепина. В принципе, художник, режиссер и писатель также должны иметь примерное представление об истории своего искусства, чтобы понимать, в чем их инновация, прорыв, революция. Где разрыв, который они заполняют. Есть писатели-самоучки, которые пишут, пишут, и у них что-то нарабатывается. А есть писательские курсы, которых сейчас огромное количество. Я все это называю словом «креатив врайтинг», кириллицей, конечно. Наиболее известная школа – та, где преподает Майя Кучерская и другие достойные и действительно прекрасно умеющие писать люди. С чем связан этот бум курсов, для меня полнейшая загадка. Ну, с другой стороны, это лучше, чем натаскивание боевых собак и петушиные бои. Если человек хоть сколько-нибудь пожил и умеет складывать слова, он может рассказать о своей жизни. И эта книга может стать бестселлером. К сожалению, этому человеку потом больше нечего рассказать. Таких авторов довольно жалко. А есть другие. Например, Павел Санаев, который написал «Похороните меня за плинтусом» – по сути, мемуары о детстве. Но его следующий текст «Дневник раздолбая» – это хорошая литература. Он вдруг оказался профессиональным писателем. Более профессиональным, чем те, кто себя таковыми считают. Мне кажется, для писателя важнее школы желание, помноженное на вопрос, зачем ты это делаешь. Моя жена очень хорошо сформулировала: это «умение видеть сквозь камни». Для писателя необходимо «видеть сквозь камни». Этому можно научить?

Виктор Мизиано. Писатель оперирует языком, который является принадлежностью всех, у него как бы нет уникального инструмента.

Константин Мильчин. Талантливые писатели его отчасти формируют и придумывают. Язык Сорокина мы можем узнать.

Виктор Мизиано. Вообще-то, он художник. Начинал как художник.

Константин Мильчин. Для любого приема есть время, место и так далее. Например, сейчас перевели на русский язык американского современного классика Тима О'Брайена, рассказ называется «Что они несли с собой». Это армейская проза, автор пишет про Вьетнам. Этот рассказ, по сути, построен как перечисление предметов, которые солдаты несут с собой. Описывается отряд и описывается, что они несли. А потом вдруг у кого-то появляется вещь, связанная с прошлым. В рассказ-перечисление – «саперная лопатка, револьвер, автомат, рожки, граната газовая, граната обычная, граната дымовая, боевой штык-нож» – вторгаются воспоминания. Этому можно научить? Вы сказали, что искусство направлено вперед. По-моему, культура – это бесконечный самоповтор, выводящий на новый уровень.



Обложка дебютного сборника рассказов Владимира Сорокина «Первый субботник»

Обложка первого романа Саши Соколова «Школа для дураков»

Катерина Вахрамцева. Среди нынешних дебютантов прощупывается этот новый уровень? Ставят ли себе молодые художники такую задачу?

Виктор Мизиано. Я бы сказал, что неомодернистская установка на изобретение нового языка, искусство как прием, – это авангардное положение, от которого несколько десятилетий принято было отказываться. Я думаю, это скоро вернется. У меня такое жопное чувство, извиняюсь за неискусствоведческую терминологию. Кажется, что это скоро станет очень востребовано. Пока же я наблюдаю скорее попытку встроиться в какие-то ниши, отточить формы языка, которые приняты в этой нише, или, что тоже важно, искать какие-то гибридные формы. Гибридные констелляции. Например, я делаю перформанс, но включаю туда музыку – это музыкальный перформанс. Или я занимаюсь фотографией, но использую отпечатки для создания инсталляций… Пока динамика скорее экстенсивная, чем интенсивная. Тезис и контртезис – такова вполне просматриваемая логика умонастроений и стратегий. Очень скоро появится желание прийти с новым языком, с новым ви́дением. Очень может быть, что неомодернизм вернется.

Вадим Рутковский. Мне бы очень хотелось, чтобы он вернулся в кино, но пока дебютанты ориентируются на XX век. И те самые новые технологии, про которые мы уже говорили, остаются только техническим инструментом.

Виктор Мизиано. Но за них судорожно хватаются.

Константин Мильчин. А что считать модернизмом в кино?

Вадим Рутковский. Вы говорите сейчас про устойчивый термин, который используется в литературоведении, в искусствоведении, но не в киноведении.

Константин Мильчин. Условного Сальникова можно отнести к модернизму, потому что один из текстов, к которому он отсылает, – это, конечно, «Улисс». Но мне кажется, что для модернизма главным была идея о том, что каждая книга совершает переворот революционный и пишется как последний текст на земле. В этом смысле модернизм – бесконечная самоотдача и работа над собой, смешение текста с жизнью человека и человека с текстом. Он сейчас просто невозможен, потому что другая эпоха. Модернизм появился в точке, когда была вера в прогресс и в то, что прогресс все поменяет. А наш технологический рост таких чувств не выявил. Новый модернизм мог родиться, условно говоря, когда Фукуяма провозгласил конец истории. Но он тогда не родился.

Виктор Мизиано. Но движение было! Как раз в 1990-е годы.

Константин Мильчин. В искусстве, конечно, было. В литературе нет. Классический литературный модернизм – это последние времена. Финальная упаковка перед апокалипсисом, книга судного дня, «Повесть временных лет». Сейчас этого не видно, это невозможно на данном этапе.

Катерина Вахрамцева. В нашем театре происходит то, что на Западе произошло довольно давно. Сейчас огромное количество молодых актеров все больше уходят в перформативные практики.

Константин Мильчин. Иммерсивный театр?

Катерина Вахрамцева. Для нас это новость. Слово «иммерсивность» пришло в русский язык меньше пяти лет назад. Его не знали, его нужно было объяснять. В итоге получилось, что это хорошая коммерческая идея, когда ты можешь предложить публике вариант альтернативного досуга, более активного, чем традиционный театр. Изначально этот термин подразумевает приобретение нового опыта, а в коммерческом варианте – это приобретение нового развлечения.

Теперь спрошу про различия между российскими и заграничными дебютами. Есть ли они?

Вадим Рутковский. В кино я не вижу никаких ключевых различий между дебютами тамошних режиссеров и здешних. Например, студенты Московской школы нового кино молятся на Филиппа Гранриё, на условное фестивальное кино рубежа конца 90-х и нулевых, когда он начинал. Это если говорить о тех, кто стремится делать авторский короткий метр.

Виктор Мизиано. Солидарен с коллегой. Мне трудно очень уверенно говорить, потому что я меньше успеваю следить за реальными дебютами. Все-таки в моем поле зрения оказываются художники, когда они уже достаточно зрелые. Хотя буквально за последнее время у меня было два опыта видеть студенческие выставки. Те работы, в которых очевидно осознанное, намеренное стремление ориентироваться на некую локальную проблематику, локальный запрос, являются все равно частью некоего международного мейнстрима. С точки зрения языка и каких-то основных трендов ситуация, по-моему, уже абсолютно гомогенная.

Константин Мильчин. Мне кажется, прибыльность литературы за рубежом серьезнее, чем у нас. Там вертятся большие деньги. В кино все понятно – каждый четверг два хита для разных аудиторий. А в книжном мире – книжку написали, а она только через полгода вышла. Если мы говорим про некий общий тренд, который сейчас до России дошел, то он заключается в том, что нон-фикшн становится такой же важной литературой, как и фикшн. Издательство «Эксмо» недавно заявило, что они теперь будут пытаться зарабатывать на русском нон-фикшне. Нейросети будут придумывать, как его правильно писать, а они потом будут продавать его за границу. Вот, например – ну так они говорят, – книга «Кремлевская школа переговоров» уже продана в Китай. Ураура, все ликуют. В реальности у нас очень мало авторов, которые зарабатывают литературой. Владимир Харитонов, прекрасный коллега, редкий эксперт по книжному бизнесу, посчитал, что количество авторов, которые получают 30 тысяч рублей в месяц только от книг (сюда входят и переводы, и премии), очень мало. Человек пятьдесят, точно не помню. Принципиальный аспект: у нас ты можешь быть либо хорошим писателем, либо никаким. Поэтому ты пытаешься прорваться на вершину, где есть шанс ухватить кусок пирога, кусок сценария или кусок премии, и для этого нужно писать минимум две книжки в год, а лучше больше. У нас даже на вершине массовой литературы авторы должны издавать по книге в год. У нас даже Пелевин хотел жирный контракт, по которому ему, однако, приходится выпускать книгу ровно каждый сентябрь. У нас Лукьяненко должен выпускать книжку в год. У нас до сих пор Маринина выпускает по два текста в год. У нас ты или помещаешься в сегмент совсем уж массовой литературы, или пытаешься прорваться вверх. Ну или живешь в ритме двести долларов за книжку. Сейчас, наверное, чуть больше. Писателя-середняка, который живет нормальной жизнью, у нас нет. Нет инфраструктуры для этого. И это касается дебютов. У нас мейнстрим появился очень поздно. Западный мейнстрим – это классический городской роман, это «Бриджет Джонс», то есть с юмором написанная книга о реально волнующих человека проблемах. Это не великая литература, она не отвечает на глобальные вопросы. Но у нас такого мейнстрима очень мало, практически нет. Либо ты пытаешься делать какие-то модернистские опыты, либо скатываешься в совсем уже откровенно развлекательные низы. А в кино, наоборот, по-моему, полно такого мейнстрима.

Вадим Рутковский. Если молодой режиссер не работает в рекламе или сериалах, то он тоже вряд ли проживет режиссурой. Почему все и хотят встроиться в индустрию. Хотя я не то чтобы ломал голову над доходами режиссеров.

Виктор Мизиано. Интересно понимать эту экономику. В искусстве все довольно своеобразно. Обычно, беседуя с каким-нибудь олигархом, который балуется приобретением искусства, я, упомянув какого-то художника, говорю, что он недорогой. На что бизнесмен тут же поднимает бровь и спрашивает с надеждой: «Пока недорогой?» То есть сразу

Сцена из дебютного спектакля «Пластилин» Кирилла Серебренникова

полагает, что это может быть инвестицией. Вот что не в состоянии понять даже самые просвещенные наши капитаны индустрии, капитаны бизнеса – то, что цена и место в искусстве необязательно совпадают. Недавно была целая буча в художественном мире. Петр Авен сказал что-то очень снисходительное по поводу русских художников, которые не вышли в большие цены. И поэтому он склонен если и покупать современное искусство, то каких-то западных художников, которые стоят дорого. Но я его знаю с детства, мы приятели давние, и я был удивлен, как наше примитивное либеральное локальное сознание определяет сознание даже тонких и незаурядных людей. Потому что экономика и место в искусстве, репутация абсолютно не совпадают. Так называемый комплекс Ван Гога – то есть что при жизни художник может остаться непризнанным, а потом его произведения начинают стоить миллионы – уже не работает. Все сегодня устроено иначе и сложнее. Существуют одновременно очень разные поэтики и типы художественного производства. Есть художники, которые являются абсолютными суперзвездами, но которые никогда не будут стоить дорого по определению. Просто потому, что их продукт в экономике искусства оценивается меньше. Ну, например, видео. Видео известного художника будет всегда стоить меньше, чем живопись или скульптура. Причем никто не сказал, что живопись сегодняшняя – это непременно что-то ретроградное. Это может быть очень интересное, умное и высококачественное искусство. И в силу того, что экономический запрос еще достаточно архаичен, а виллы есть не только на Рублевке, но и в Беверли Хиллз, их будут украшать не видео и тем более не перформансами, а чем-то

стационарным. И это, конечно, создает проблему для молодых художников, которые еще не в рынке. Западный мир создал то, что в нашем контексте сделать только предстоит, а именно систему резиденций. Без такой системы пополнения художественной системы новыми именами просто бы не существовало. И кстати, наши успешные локальные художники, успешные как в интернациональном контексте, так и в здешнем, нашли способ попасть в мир западных резиденций и, таким образом, прыгать из одного места на другое. И наконец, наиболее тонкие и правильно понимающие мир современного искусства люди из экономики давно поняли, что современное искусство производит не объекты, а формы жизни. Тут мне даже как-то обидно, потому что опять Абрамович оказался самым проницательным и в этом смысле тоже, создав «Гараж». Он получает свой кайф от того, что там кипит какая-то жизнь. Что он создал некую жизнь, которая производит искусство – искусство, которое само есть не что иное, как производство форм жизни. Это и есть его вклад как коллекционера, хотя он современное искусство не коллекционирует.

Константин Мильчин. В Пензе есть богатый бизнесмен, Константин Волков, который купил гостиницу. Одно здание – нормальная гостиница, а второе – арт-резиденция, где он собирает художников. Я был там, когда к нему Гельмана привозили. Там у него и иностранные художники есть. Он не платит никакой стипендии, но он кормит их и оплачивает материалы, причем дорогие – сварочные аппараты, мрамор. Так он развивает территорию. Это проект, не связанный ни с государством, ни с регионами. Причем сама Пенза никак не связана с искусством – только Татлин какое-то время находился и Мейерхольд родился. Там никогда ничего не было. А сейчас такая вдруг фишка. Не хватает еще писательских резиденций.

Катерина Вахрамцева. В театре эту роль выполняют лаборатории. Например, Лоевский, которого мы сегодня уже вспоминали, их проводит. На неделю или две нескольких молодых режиссеров привозят в провинциальный театр и просят сделать наброски будущей работы. Дальше из этих набросков эксперты выбирают лучший, и тогда театр выделяет (или не выделяет) бюджет на полноценную постановку. Это еще одна горизонтальная структура, которая ломает стереотип назначений из центра и создает альтернативные точки роста. Тут важно, что горизонтальная структура ломает, повторюсь, систему назначений сверху. А в театре она доминирующая. Здесь же предложена альтернативная модель, когда люди приезжают и предлагают свои идеи, которые трудно приживаются, но это все-таки начало. Гораздо проще понять на месте, насколько твои идеи приспособлены и готовы встретить понимание, чем если ты приходишь как начальник сверху. Так возникает конкуренция идей, конкуренция возможностей и мировоззрений, и это, в общем, одна из вещей, которая по-своему способствует формированию гражданского общества. Взамен бюрократической модели. В театре всегда существовала именно бюрократическая тоталитарная модель назначений, когда же возникает альтернативная история вживления идей – это хорошо. Но это более рискованно и уязвимо, потому что строится на способности завоевать доверие. Такой путь для молодых художников, режиссеров, литераторов самый важный. Без этих механизмов – резиденций или лабораторий – в нашей стране развитие искусства просто невозможно. ◆

Сергей Дёшин

ЧЕЛОВЕК С ТОПОРОМ

«Глубокие реки»
Автор сценария, режиссер Владимир Битоков
Оператор Александр Демьяненко
Композитор Мурат Кабардоков
Продюсер Николай Янкин
В ролях: Рустам Муратов, Мухамед Сабиев, Тахир Теппеев, Олег Гусейнов, Олег Хамоков, Марина Казанчева
Некоммерческий фонд поддержки кинематографа «Пример интонации (Фонд Александра Сокурова)» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2018

Приэльбрусье, конец зимы. Одинокая хибара на берегу горной реки. Вдоль нее высоко в лес идет троица лесорубов – отец и два сына. От ближайшей деревушки семья отшельников отгорожена протокой. Упавший ствол калечит отца, и в родной дом из города возвращается третий, младший сын – щуплый студент, вынужденный теперь валить лес наравне с суровой родней. Приезд нежеланного гостя на берегу этой реки сначала рассорит братьев, а потом и вовсе станет поводом к войне с завистливой деревенской голытьбой. Сюжет из крупного романа или трагедия библейского масштаба на краю большого мира?

После «Софички» (2016) Киры Коваленко и «Тесноты» (2017) Кантемира Балагова фильм тридцатитрехлетнего Владимира Битокова «Глубокие реки» – уже третий полный метр, снятый молодыми силами Кабардино-Балкарской мастерской Александра Сокурова, к которой устремлено внимание критиков, фестивальных отборщиков и, что самое главное, зрителей. Вот только мерить каждого нового сокуровского птенца теперь будут всего одной меркой – успехом «Тесноты».

Тихая, какая-то нездешняя бытийная гармония «Софички» прошла, по сути, как-то боком, незамеченной. А удушливая в своей кавказской идентичности «Теснота» стала главным феноменом последних лет для российского кинематографа. «Глубокие реки» движутся в ином русле, обнуляя накопленный рейтинг предыдущих картин мастерской. И кажется, что мы поторопились с авансами, которые готовы были дать каждому новому сокуровскому ученику.

«Софичка» была первым фильмом, снятым на абхазском языке, «Глубокие реки» – первый на кабардинском. Сам режиссер кабардинским не владеет, и от зрителя это не скрыть: в диалогах сквозит нарочитая громкая театральность. («У меня ощущение, что следующие фильмы он будет снимать на русском», – предполагает Сокуров.)

«Тесноту» без вреда для кавказской аутентичности почти полностью сняли под Петербургом. «Глубокие реки» – в натурных условиях горного заповедника. Казалось бы, вот оно: никаких тебе павильонов, полное слияние человека и природы. А результат обратный: герои «Рек» своему родному пространству чужаки, вместе с домом и деревней они остаются наспех сконструированными фигурами на фоне приэльбрусской фактуры и красиво падающих деревьев.

Тема «Глубоких рек» магистральная для всего нальчикского курса: отношения внутри кавказской семьи, которые Битоков попытался оживить с помощью двух равнозначных конфликтных ситуаций. Первая, внутренняя, – это навязчивая нелюбовь между кровными братьями. Вторая, внешняя, – давняя вражда между «лесниками» и группой люмпенов-сельчан.

Если верить режиссеру, каждый герой его истории имеет свой анималистический прообраз, тотем. Отец семейства – это старая собака, иногда он скалится, но по натуре своей ласков и добродушен. Старший сын по кличке Бес – упрямый, как волк-одиночка; сводный сын Муха – конечно, медведь. Жена Беса, смиренная Заира, и младший, все зовут его Малой, принадлежат цивилизации: женщина обустраивает домашний быт, парень – «городской». Тотемы им не положены – только охотникам. Но хищник ты или травоядный, вся твоя жизнь протекает здесь, в долине, под монотонный изо дня в день стук топоров. Лесоруб – профессия гордецов: братья не ищут помощников в деревне, это дело семьи. Скоро весна, горное течение усиливается, надо в срок успеть выполнить нормы вырубки. И Малой, как небесный посланник, возникает на пороге дома чуть ли не на следующий день после несчастного случая с отцом… Кто он, чем занимался в городе, почему старшие держат его за слабака – непонятно. Мы знаем только, что пять лет назад он сбежал из семьи, не желая гнить в патриархальной нищете. Неужели этого свидетельства явной юношеской зрелости режиссеру достаточно, чтобы выставить Малого однозначным никчемным трусишкой? Неужели сам факт того, что парень так быстро откликнулся на зов помощи, не добавляет положительных черт его характеру? Похоже, младший брат материализуется ниоткуда с сумкой и в наушниках – и также в никуда он исчезает; этот полубульварный, броский и банальный драматургический поворот не ведет к притче о предательстве блудного сына.

Только простодушные люди назовут этот фильм кабардинским «Левиафаном». Здесь нет борьбы с безжалостным социумом, здесь нет и социума как такового, это медвежий угол без продажных чиновников и вездесущей полиции, без взаимной неприязни кабардинцев

«Глубокие реки», режиссер Владимир Битоков

с балкарцами, без межнациональной и межпоколенческой распри. Созданный Битоковым вакуум словно не терпит масштабных конфликтов: даже со своими работодателями заготовщики древесины находятся в нежных торговых отношениях. По сути, семье Беса противостоит лишь кучка недовольных безоружных гопников. Борьба человека и государства? Экзистенциальная драма характеров? Скорее криминальный флер в духе постперестроечных триллеров про фермеров и бандитов. Вместо жесткой диеты, составленной из европейского кино 60-х, на которой киновед и педагог Алексей Гусев держал сокуровский курс, в данном случае уместнее вспомнить, например, картину братьев Тавиани «Под знаком Скорпиона» (1969) о вялой грызне крестьян, укрепившихся на своей земле, и бродяг, желающих землю отнять. Но разница между ними велика.

«Реки» лишены кинематографических координат, а среда обитания героев чересчур условна. Стремясь к библейской прописи, Битоков мало что прописывает. Раз уж Муха с Бесом олицетворяют животных, то почему бы им не встретить Малого яростным взглядом? Но в картине попросту отсутствует сцена встречи братьев лицом к лицу. Затаенные обиды прячутся в кабардинских речах, громовым эхом разносимых по дому и долине. Чтобы дать борьбе голос и расставить акценты в языке вражды, нужен был умный сценарист «Тесноты» Антон Яруш, сумевший в соавторстве с Балаговым выявить ту самую «тесноту» между разнонаправленными стремлениями своих героев. Правда ведь, как и жизнь, у каждого своя. Но, видимо, не в замкнутом пространстве «Глубоких рек»: тут на всех одна – единственная – правда и диктуют ее те, кто старше. Может быть, и Битокову во время изнурительной доводки сценария (написал-то он его еще на четвертом курсе, за две ночи, а затем дорабатывал долгими месяцами) не помешал бы

такой «старший» или напарник. Справедливости ради стоит отметить, что наставник у Битокова все-таки был. Правда, зовут его… Кен Кизи. Вся сюжетная канва «Глубоких рек» позаимствована из завязки второго романа Кизи «Порою блажь великая», опубликованного вслед «Кукушке», но не пользовавшегося успехом. Почему в титрах не значится хотя бы «по мотивам» этого романа, почему ни в одном из пока еще немногочисленных интервью режиссер не говорит о литературной первооснове – только ли из-за возможных трудностей с покупкой прав на экранизацию? А как же поддержка Минкульта и заявленный бюджет в 38 миллионов рублей?

«Порою блажь великая» рассказывает о семье упрямых орегонских лесорубов, которая идет против решения профсоюза принять забастовку и невозмутимо продолжает свой труд к растущему недовольству горожан. Вторая линия романа тоже, как в дебюте Битокова, касается возвращения (после двадцатилетнего отсутствия) младшего блудного сына, который давно закончил колледж и вовсе не мечтал о встрече с прошлым, со своими братьями. Битоков хорошо прочел роман, однако ему, к сожалению, не удалось, как Кизи, не только вписать своих титанов в дикую природу, но и оживить.

В интервью Битоков говорит о намерениях показать природу не как уединенный пейзаж, где можно наслаждаться романтическими видами и размышлять о предназначении человека, а скорее как место, где людям постоянно грозит опасность. После съемок в ущелье действительно случилась катастрофа: вода поднялась и грязным потоком смыло и дом, и все декорации. Погибли люди. Ландшафт долины и русло реки полностью изменились. В момент был уничтожен целый мир. Битоков планировал включить ближе к финалу «Глубоких рек» документальные кадры разыгравшейся стихии, но не решился. «При всем ужасе сработала интуиция – я угадал, что месту грозит беда». Как знать, быть может, режиссер, как и его альтер эго Малой, не нашел в себе храбрости вступить в схватку с неуступчивым сценарным материалом. Природа Битокова едва ли представляет опасность для человека, и даже волк-подросток, преследующий лесорубов, не случайно выглядит ручным. Горная долина битоковских лесорубов кажется неким потерянным раем, а все угрозы в этой истории исходят прежде всего от человека… Человека с топором. ◆

Ольга Касьянова

СИДОРОВЫ В ИСКУССТВЕ И ВОКРУГ НЕГО

«Дар»
Авторы сценария Евгений Чубаров, Михаил Кукушкин, Сергей Жмакин
Режиссер Михаил Кукушкин
Оператор Дмитрий Поляков
В ролях: Алексей Колубков, Юрий Оборотов, Владимир Карпук, Валерия Дергилева, Светлана Бобкина, Евгений Зеленов, Ульяна Глушкова, Алёна Константинова, Виктория Пятакина и другие
«Артлайт», «Инвада Фильм», Школа Германа Сидакова
Россия
2018

Российская провинция где-то между ноябрем и апрелем: лежит снег, ползут трамваи, играет грустная труба. Витя Сидоров, нищий художник с профессорской бородой, поглядев на все это из окна съемной комнатушки, пишет радикально желтый натюрморт. Его отец, Анатолий Сидоров, проработавший на заводе сорок четыре года, получает от руководства спиннинг и увольнение – по причине закупки китайских автоматических станков. Сын Вити Костик, успешно сочетающий в себе черты реального пацана и миллениала, живет своей тайной жизнью и видится с отцом только на бабушкиных застольях. Три российских поколения, которых прежде объединяло только смутное представление о кровном родстве и советские салаты по праздникам, начинают общаться и даже вести вместе дела благодаря анекдотическому повороту: дед-труженик, оставшись без станка, обрел дар рисовать шедевры, можно сказать, типично русским способом – струей мочи по белому снегу. Причем «шедевры» – не фигура речи. У людей, чьи портреты исполняет герой труда, появляется синдром Стендаля, и они испытывают приступы острой ностальгии по временам, когда мы были моложе, лучше.

Такая завязка в виде нереального допущения, быстро взламывающего реальность, больше свойственна короткометражкам. Сам жанр сатирического анекдота с единственным фантастическим элементом – скорее рассказ или повесть, чем роман. Но «Дар» заполняет полный метр довольно плотно, хотя порой и кажется, что игра с метафорой про рисование причинным местом заходит слишком далеко и в конце концов путается в собственных смыслах. Тем не менее режиссер Михаил Кукушкин, продюсировавший фильмы Романа

Каримова и, следовательно, понимающий в легких и по-хорошему бестолковых киноновеллах, тянет историю до финала, не сбавляя темпа и не теряя зрителя.

Другой верный ход – сочетание темы и места. Уже на пресс-конференции «Кинотавра» прозвучала мысль, что Кукушкин снял наш ответ «Квадрату»: сатирическую панораму о мире современного искусства, но не в метрополии, а на самой периферии, отчего шутки про совриск только выиграют. На развлекательном уровне так и есть (шуток, пусть и беззубых, вокруг темы действительно много), но по сути высказывание о современном искусстве в «Даре» отсутствует… как и причина, объясняющая столь серьезное набоковское название. Отличительных черт современной артсцены: комического разрыва

«Дар», режиссер Михаил Кукушкин

между художественной парадигмой и восприятием зрителя, заумной концептуальности, странного соединения эпатажа и буржуазности – всего этого в истории про парадные портреты уриной не найти. Есть просто божественное вмешательство, которое дало хорошему человеку возможность зарабатывать легкие деньги на старости лет, развлекая купцов и бояр. Если бы смышленый внук и чувствительный нереализовавшийся сын смогли придумать, как задвигать в московские галереи дедову малую нужду просто в баночках, без каких бы то ни было талантов и дара, – вот это был бы наш «Квадрат». Из чего, конечно, совсем не следует, что так было бы лучше.

Пусть урологический курьез по ходу развития сюжета не перерастает в сатиру о мире искусства, зато он пытается прорваться в излюбленный жанр притчи о России. Здесь и взаимоотношения поколений; и вертикаль власти, которая чем выше, тем неприятнее; и тонкая, душевная профессия содержанки, которая одна может на

эту вертикаль как-то влиять; и народ, который куда-то пойдет, только если обещать бесплатный фуршет. Наиболее интересны в этом смысле именно отношения трех Сидоровых, отчаянно не похожих как внешне, так и внутренне. Сын, условно главный герой, заперт в собственной рефлексии – он хочет творить, но ему не дано. Отцу дано, но он не хочет. Внук вообще не понимает пафоса слов «творить», «хотеть» и «дано» – он понимает прибыль и возможности.

Финал о диалоге поколений почти идиллический даже по картинке: вечную русскую мерзлоту резко сменяет доброе поленовское лето. Средний Сидоров наконец получает власть над силой старшего Сидорова: он ведет его на пленэр и учит рисовать руками. Младший Сидоров отсутствует. Как некоторое разрешение конфликта страны,

«Дар»

где всё решают старики (причем, судя по всему, не тем местом), звучит довольно безумно. Как сон-мечта взрослого мальчика, который грезит о признании отцом его талантов и возможностей, его помощи и лидерства, – вполне. Выяснение поколенческих неврозов и восполнение семейных недоимок, пожалуй, центральная тема «Кинотавра»-2018, и этот вроде бы комедийный этюд не исключение. Средний Сидоров конкурирует и с отцом, в плане реализации, и с сыном, в плане успеха у женщин. То, что ему удается в итоге и доказать отцу свою состоятельность как профессионала, и победить сына в соблазнении статусной красавицы, ничем, кроме симпатии автора, не объяснишь. Маленький, пусть и не совсем честный, реванш не самого удачливого поколения.

Как и любой дебют, «Дар» нуждается в скидках – на слишком подробно артикулированный сценарий, на поползшую вслед за ним игру актеров, на то, что фильм недостаточно хорошо играет по

собственным правилам: заявленный как портрет, или, если хотите, шарж, эпохи, он пририсовывает ей приметы-детали совсем других дней. Например, ветеран труда в 2018 году отнекивается от семейного стартапа словами и аргументами из начала 90-х, как будто его завод находился где-то в глубоком подземелье (пугливое отторжение неведомого слова «капитализм», продавать свой труд – стыдно, не работать руками – стыдно, «лучше уж дворником», «мужики в гараже засмеют» и т.д.). Двадцать восемь лет нового времени не изменили бодрый советский характер ни на мизинец – он вышел к нам кристальным и чистым, хотя на момент перестройки ему должно было быть не больше сорока.

По этой же причине невключенности в события Сидоров-старший может полезть в драку с заказчиком из администрации президента, которого называет просто «членом ЦК». Его поведение в духе «взрыва из прошлого» приводит к катастрофическим последствиям, но одновременно неактуальная принципиальность и возможность «тыкать» власти, как браткам на заре демократии, вызывает у автора очевидное восхищение, с той же сыновьей точки зрения: «Хотел бы я, как папа». Весь трюк «Дара» строится на не вполне реальных персонажах в не вполне адекватной реальности, мерцающей между сегодняшним днем и понятиями более чем двадцатилетней давности. Однако такой подлог сам по себе может нести смысл. Запертый между отцом и сыном, Витя в основном только вздыхает и жалуется, но то, каким он видит своих близких, много говорит о нем самом. В частности, образ отца он еще может собрать из осколков советских интонаций и перестроечного стоицизма, а вот кто такой его сын и какое будет с ним завтра – вообще не понятно. ◆

Ольга Шакина

СКАЗКА ПРО КИСЛОТУ

«Кислота»
Автор сценария Валерий Печейкин
Режиссер Александр Горчилин
Оператор Ксения Середа
Художник Маруся Парфенова-Чухрай
Продюсеры Сабина Еремеева, Нателла Крапивина
В ролях: Филипп Авдеев, Александр Кузнецов, Арина Шевцова, Савва Савельев, Александра Ребенок, Роза Хайруллина, Дмитрий Куличков, Елена Морозова, Алексей Агранович, Анастасия Евграфова, Софья Синицына, Петр Скворцов, Даниэла Стоянович и другие
Студия СЛОН, TRUEMEN Pictures при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2018

Повесть о том, как нелегко быть молодым, – логичный выбор для дебютанта. Во-первых, как правило, он молод сам. Во-вторых, молода аудитория кинотеатров – знаменитые «18–35». В-третьих, фильмы о молодежи (особенно если та борется с губительной страстью к наркотикам) получают бюджетные деньги: многие помнят попавший в Сеть лет пять назад список тем, которым при распределении госфинансирования будет уделяться особенное внимание, – многое там крутилось вокруг юношества, запрещенных веществ, побед на производстве и в Великой Отечественной войне.

Хорошо, что в числе этих фильмов, среди значительно более спорных проектов, оказался режиссерский дебют Александра Горчилина – важного артиста мастерской Кирилла Серебренникова. Приятно, когда государственную поддержку получает, условно, не эскиз о менеджерах на корпоративе, не реконструкция танковой битвы в духе 3D-стрелялки, а кино человека, судя по всему, питающего слабость к раннему Леосу Караксу, позднему Сергею Соловьеву и маньеристским опытам 90-х вроде фильмов Александра Хвана «Дюба-дюба» и «Дрянь хорошая, дрянь плохая».

Указанная в названии «Кислота» явно родственна субстанции, разъедающей, деструктурирующей кадр в снах Бананана – психоделических фрагментах «Ассы». Один из здешних героев второго плана – художник Василиск (Савва Савельев), вовлекающий юных героев сначала в неглубокий пруд разврата, а потом в озерцо депрессии, напрямую наследует героям плана первого, которые тридцать лет назад требовали с экрана перемен и переговаривались через communication tube. Но те отталкивали советское, а этот от него отталкивается: свои художественные объекты

Василиск производит, окуная статуэтки пионеров, слепленные дедом, титулованным советским скульптором, в кислоту. «Получается р-ррасщепленный пионэр-рр», – декадентски грассируя, будто молодой Иван Охлобыстин в «Мании Жизели», произносит художник и немедленно признается, что никакого концепта в этом произведении нет – только бизнес. Своеобразное для нонконформистского вроде бы, буйного в своей визуальности кино (а «Кислота» задумана таковой) заявление. Форма здесь дискутирует с содержанием, которое состоит не то чтобы в разочаровании в каноническом молодежном протесте, но в утомлении от него, непонимании, в чем его смысл, и нежелании этот смысл искать. Неудивительно – современный двадцатилетний имеет возможность знать слишком много, чтобы быть идеалистом.

«Кислота», режиссер Александр Горчилин

Главные герои «Кислоты» – двое тоскующих друзей, которые в самом начале фильма теряют третьего (в короткой роли звезда «Ученика» Кирилла Серебренникова Петр Скворцов). Он устал тосковать вместе со всеми и, наупотреблявшись запрещенного, прыгнул с балкона. Вместо того чтоб бороться с реальностью, вычеркнул себя из нее. Это общая для юных персонажей интенция: не кричать, не заявлять о своем существовании, но глушить голос, убивать плоть, пытаться в меньшей степени существовать. Один из двух товарищей (Филипп Авдеев; опять-таки серебренниковский выпускник, исполнитель многих главных ролей в «Гоголь-центре») с неизвестной целью – а то и вовсе без нее – делает себе обрезание, другой наутро после вечеринки отпивает из бутылки пресловутой кислоты и почти до финала ходит с заклеенным пластырем ртом. Присутствует и попытка (красноречивой ее не назовешь – скорее показательной) произнести мягкий знак.

Старшие тут постоянно пытаются вербализировать, проговаривать: мама, бабушка, отчим подруги, мать друга буквально преследуют героя Авдеева с вопросами, а то и с кулаками; тот убегает и отмалчивается. Когда приходится самому идти к взрослому человеку с важной просьбой (в этом эпизоде Авдеев и большой характерный артист Алексей Агранович слегка ремикшируют сыгранный ими же дуэт старшего и младшего Адуевых из спектакля «Гоголь-центра» «Обыкновенная история») – взрослый давит юного попросту количеством и качеством произносимых слов. Это практически рэп-баттл, в котором побеждает тот, кто обладает стремительно устаревающим навыком разговаривать.

Те, кто вырос в эпоху цифрового, неосязаемого, потеряли тело и голос – прямолинейная, но вполне легитимная метафора обозначена в сценарии едкого драматурга Валерия Печейкина, однако не вполне поддержана режиссером. Умный Горчилин – как уже было сказано, явно смотревший много хорошего кино и обладающий не самой низкой кинематографической культурой – пока что не изобретает для «генерации заткнувшихся» подходящего киноязыка. Озадаченные открывшейся им сокрушительно прозрачной реальностью миллениалы у него делают то же самое, что делало поколение X и прочие предшествовавшие им послевоенные затейники: употребляют стимуляторы в сопровождении соответствующих визуальных эффектов, массово танцуют, скульптурно занимаются любовью.

Все это в высшей степени эстетично – и здорово, что Горчилин снял не посконный, не советский, а антибуржуазный, неуютный и довольно увлекательный фильм, которых у нас ничтожно мало, а должно быть много. Тем не менее заявленное безъязыким поколение тут осталось не только без вербального манифеста (который его представителям считают бессмысленным формулировать и произносить), но и – пока что – без революционной визуальности, какую предлагали современникам в своих переломных поколенческих опусах Дэнни Бойл, Джон Уотерс, Кубрик и Годар.

Дело не в операторской работе двадцатичетырехлетней Ксении Середы – она моментами дает маленького Эммануэля Лубески: чего стоит эпизод, в котором герои почти бесшовно перемещаются с кладбища на танцпол. Не в художнике Марусе Парфеновой-Чухрай (эстетизировавшей крымские курортные хибары в «Как меня зовут» Нигины Сайфуллаевой и жесткий панельный юг Москвы во внезапно авангардном, снятом Павлом Костомаровым втором сезоне телесериала «Закон каменных джунглей») – ей одинаково ловко даются бесприютность светлой студии, клаустрофобия нечистого подъезда, агорафобия спортзала в ветшающем Дворце культуры. Дело именно в режиссере, который, кажется, пока не вполне понял, что и как хочет показать.

Разумеется, почти жестоко требовать этого от дебютанта – тем более в российском кино, которое до сих пор не оправилось от давления

большой русской культуры с ее пиететом к слову, со сценаристом на первом месте в титрах любого советского фильма. Но удачные случаи преодоления логоцентризма бывали, в том числе за последние десять лет. Игорь Волошин в дебютной опять-таки «Нирване» нарастил дикую, вненарративную визуальность поверх незатейливой мелодрамы. Григорий Константинопольский нашел в эстетике киноконцерта застойных времен корни краха постсоветского социума («Пьяная фирма»). Классик советской драматургии Александр Миндадзе решил экранизировать собственные сценарии, чтобы экспериментировать именно с формой, и превратился в удивительно молодого режиссера.

Все это, разумеется, говорится совершенно не в упрек одному из самых умных российских артистов – имеется в виду интеллектуальное актерское существование, пока что редкость в рядах адептов уважаемой Системы (Станиславского – но ее упоминают и без имени основателя, хватает первого слова, написанного с большой буквы), вживающихся в роль как в последний раз и рвущих в ее рамках душу. Мастер Горчилина Кирилл Серебренников называл его саркастическим перформером. До какого-то момента Горчилин и правда успешно существовал в амплуа пубертатного нонконформиста, беззаветного самоуничтожителя, лохматого провокатора (множество ролей в театре плюс художник из «Да и да» Валерии Гай Германики), пока резко не свернул к до жути обычному, неловкому, нежному фрустрату в спектакле и фильме Серебренникова «Ученик», доказав, что в принципе может все. В образе свободного русского панка Андрея «Свина» Панова в новой картине Серебренникова «Лето» человечность и провокация сходятся – звучало мнение, что эта второплановая роль в фильме чуть ли не лучшая.

Так вот «Кислота» – фильм, который сделал саркастический перформер. Не менее бодрое и интеллигентное, но каким-то собственным образом устроенное и поражающее некоторую авторскую цель кино в будущем, вероятно, снимет режиссер Горчилин, уже взобравшийся на новую ступень. Возможно, для этого потребуется некоторое количество непритворной панковской свободы. ◆

Нина Цыркун

ЗАСТИКСНУТЫЕ

«Двое»
Автор сценария, режиссер Тимофей Жалнин
Оператор Анна Рожецкая
Художник Леонид Карпов
Композитор Максим Пантелеев
В ролях: Андрей Момот, Татьяна Полосина, Александра Мареева, Андрей Щепочкин и другие
«Артлайт», «Инвада Фильм» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2018

Визуальным эпиграфом к фильму Тимофея Жалнина «Двое» я бы поставила кадр с пирамидой строительных касок, показанных издали и напоминающих лобастые оскаленные черепа – как реплику картины Василия Верещагина «Апофеоз войны», на раме которой сделана надпись: «Посвящается всем великим завоевателям – прошедшим, настоящим и будущим». Такой «будущий», то есть сегодняшний, «завоеватель» в фильме – глава горно-металлургической компании с символическим названием «Кронос» (выступающей в местном масштабе в ранге государства), отец главной героини Виктор Анатольевич, «эффективный менеджер», единолично распоряжающийся природным ресурсом, судьбами местных жителей, коллективом подчиненных, жизнью собственной дочери Надежды (Татьяна Полосина) и ее мужа Андрея (Андрей Момот). Крупная фигура, лицо с застывшим, слегка брезгливым выражением – актер Андрей Щепочкин представляет практически иконическую фигуру российского большого босса, воплощение осознающего свою власть хозяина. Камера не раз привлекает внимание к дорогим, надетым на правую руку часам главы «Кроноса» (Хроноса) – по моде, введенной в наших осинах президентом и подхваченной ниже стоящими по вертикали людьми у власти. Тоже дорогие, но, видимо, подешевле, часы он подарил своему перспективному зятю Андрею; а в финале, когда подарок тестя остается на столе в заброшенном сарае-приюте, мы видим гравировку на обратной стороне циферблата: «Жизнь дается на время», в чем читается намек на то, что даритель ощущает себя вправе одаривать не только техническим прибором для измерения (отпущенного) времени, но и самой (чужой) жизнью. Что подтверждается

«Двое», режиссер Тимофей Жалнин

последними, обращенными к вызванным на спасение людям в камуфляже словами, которые мы от него слышим, и касающимися того самого Андрея: «Он нам не нужен».

Первоначальным рабочим названием фильма было «Исчезновение», а сюжет подсказан реальной историей о потерявшейся в сибирской тайге молодой паре. Топография, хтонический пейзаж – мрачные горы, быстротекущая река с подводным течением, густой лес – выполняют смыслообразующую функцию, играя роль своеобразного контрапункта к квазиприключенческой истории заблудившихся в дебрях людей, формируя ее косвенный подтекст и придавая повествованию метафизическое измерение. Человек здесь вписан в природу, и его масштаб определен общими, дальними планами; но вместе с тем он не вырван из природы, оставаясь ее принадлежностью. Приключенческая механика обслуживает психологическую модификацию: так эпизод с путешествием Нади на доске вниз по реке – это прикосновение к природной мощи стихии, связанной с подземным миром, после чего она возвращается преображенной, готовой простить мужа за измену, готовой к новой жизни и наполненной новой жизненной силой.

Повествование движется отрывочно, пунктиром, история обставляется подробностями, может быть, излишними, не оставляющими зрителю пространства для домысливания, подталкивая к определенным суждениям. Прерывистость восполняется флэшбэками, которые вшиты в текстуру фильма без маркирующих элементов и зачастую объединены саундтреком, так что трудно сразу понять, что на экране прошедшее время, а не текущий момент. Травмированное сознание персонажа фиксируется на субъективном времени; флэшбэк даже приобретает мистический колорит в эпизоде, когда бредущий через

«Двое»

лес в горячечном состоянии Андрей попадает в гигантскую каменную воронку карьера, на дне которой веселятся люди в строительных касках. Тесть радостно приветствует его, поздравляет с вступлением в коллектив, а Андрей сбрасывает с себя грязную рваную куртку и мокрые штаны, оставаясь в безупречном черном костюме и белой сорочке, и благодарит за счастливую возможность влиться в компанию. С того момента в прошлом начался отсчет движения по траектории, заведшей его в этот лес, где ему пришлось вкусить плоды своей податливости и осознать, что он оказался во власти хозяина «Кроноса», а потом и волевой любовницы, диктующих ему модель поведения и в служебном, и в гендерном аспектах, и что его засосала бездушная каменная воронка, хотя, как он признается Наде, «всего этого не хотел».

Картина начинается с ноты, которой по обычным правилам сюжетосложения или в другой истории, не столь укомплектованной напряженными, конфликтными моментами, полагалось бы быть где-то в кульминационной части. А тут уже на восьмой минуте фильма, в турпоходе на двоих, в который они ушли с турбазы, где отдыхает офисный состав компании, Андрей объявляет Наде, что им надо расстаться, потому что разладилось у них все. Затем следует врезка предшествующего по времени объяснения Виктора Анатольевича с дочерью; отец запрещает ей идти в поход вдвоем с мужем, но она добивается разрешения. И дальше показан разговор Виктора Анатольевича и Андрея в офисе. Андрей, уроженец здешних мест, не согласен со стратегией работ (открытой добычи руды), изуродующих местность, нанесущих вред природе, которая кормит население, но его мнение никого не интересует. И на службе, и в домашнем быту Виктор Анатольевич проводит свою волю, присвоив себе «и труд,

и собственность, и время» подчиненных по всем статьям людей. Вот и в этот поход он не только дочери, но и зятю запрещает идти. Заодно припоминает восточную мудрость, звучащую как зловещее предостережение: «Сделал человеку добро – убей его».

Выясняется, зачем нужна была вылазка в дикую природу Наде: у нее не получается родить и она надеется, что, окунувшись в чудодейственное озеро, сможет забеременеть и тогда реализуется как женщина, а значит, наладятся отношения с мужем, он станет отцом, и это привяжет его к ней. Когда же омовение совершено, оказывается, что они не смогут перебраться через реку к другому берегу: бурная порожистая река противится. Символическая переправа грозит стать необратимой, как переправление через Стикс.

Наутро после купания Нади в озере, не найдя жену в палатке, увидев в воде ее свитер, Андрей решил, что она утонула. В панике он хватает ружье и бежит не зная куда. Его со сломанной ногой находит Надя и на куртке приволакивает в заброшенный приют. Тут и наступает настоящая кульминация: в полубезумии от боли и осознания обреченности Андрей, который пытался совершить самоубийство, но не смог, требует, чтобы его из милосердия застрелила Надя. Но она, такая доселе податливая, безвольная, слабая, на удивление хладнокровно справляется с ситуацией – вышвыривает ружье, в котором оставался один патрон, за дверь, и оно самопально выстреливает – не дожидаясь «третьего акта», а повинуясь произвольной логике случайности, управляющей нашими жизнями.

С последним патроном вектор отношений двоих радикально меняется.

Считая, что здесь их никто не найдет и спасения нет, Андрей уговаривает Надю (пока есть силы) отправиться вниз по реке на доске – туда, где находится село, где живут люди. (Татьяна Полосина героически совершает этот трюк, оператор Анна Рожецкая с не меньшей опасностью для себя обстоятельно снимает его в разных ракурсах). Но до точки достижения Надя не доплывает, опять вмешивается случай: выброшенная на берег, она видит в затоне рыбок. Надеюсь, авторы не вкладывали сюда христологический мотив; рыба – это еда, и это практическое соображение заставляет Надю вернуться к мужу. Здесь время как будто останавливается, устаканивается; перебивается только информативными параллельными действиями по поиску пропавших, точнее, пропавшей дочери, потому что судьба зятя Виктора Анатольевича не интересует. Отношения между супругами оттаивают. Совместная робинзонада, принуждающая обустраивать быт, сплачивает: они вместе пытаются свалить дерево, чтобы соорудить плот и добраться на нем до села, Андрей смастерил себе костыль и для общего блага – рукомойник и лежанку. Даже соорудил баню. Надя теперь хранительница вновь обретенного очага, она готовит еду и развешивает на просушку одежду. Через разделение труда отношения приобретают традиционную мирную семейную конфигурацию

с взаимными ожиданиями и претензиями. Обоим есть в чем повиниться, в обоих просыпается ревность – знак неравнодушия и повышения температуры взаимного влечения. Они планируют общее будущее, что естественным образом объединяет, и вот апофеоз – страстная любовная сцена, а потом естественная «расслабуха», смех облегчения как после сброшенного наконец с плеч тягостного груза взаимной вины. Надя, сила которой в ее слабости, добилась своего, а Андрей, вырвавшись из сетей прежнего соблазна, оказался в плену другого: вступил в навязанную игру в качестве добропорядочного супруга, которому лишь кажется, что он действует по собственной воле.

Понятно, почему Надя прячется, увидев приближающийся катер с людьми в камуфляже, – под угрозой их чудом налаживающийся мир. Андрей же видит в этой ситуации свой выход, где он по-мужски сможет взять под контроль судьбу свою и Надину. Он не учитывает власть «Кроноса», пожирающего своих детей. Андрей хватается за канат катера, увозящего поникшую Надю, очевидно, чувствующую себя преданной тем, кому доверилась, на которого надеялась, а по сути предающую мужа. Прислужник ее отца перерезает – обрывает нить жизни – канат, оставляя Андрея бурной воде встречного течения. Теперь ему, предоставленному самому себе и наконец свободному, предстоит совершить свой путь по реке. В этом кадре режиссер ослабляет свою крепкую наводящую хватку, и зритель сам может домыслить финал. Но здесь уместно вспомнить один красноречивый визуальный план – то, к чему был обращен взгляд Андрея в захламленном, заросшем паутиной приюте: зарешеченное окошко, за которым освещенная солнцем изумрудная зелень, близкая и недостижимая. ◆

Андрей Щиголев

ХРУПКИЕ ВЕЩИ

«Кинотавр. Короткий метр»

Формат короткого метра – вещь невозможно двусмысленная. С одной стороны, по распространенному убеждению, это формат юниорский, студенческий и отношение к нему соответствующее. С другой стороны, короткий метр не оставляет попыток заявить о себе как о самодостаточной форме высказывания и в этом виде стать частью индустрии. Между прочим, в этом формате неплохо чувствует себя экспериментальное кино, рекламное и музыкальное видео. Как и груды любительского видео, хранящиеся на серверах видеохостингов. Актуальный вопрос о том, что из этого достойно называться гордым словом «кино», оставим за скобками, ведь ответ на него неочевиден, проблематичен.

«Кинотавр» предсказуемо выбрал для себя консервативный путь, оставив без внимания все попытки актуализировать формат. В табели о рангах короткий метр занимает нишу третьего по значимости конкурса, а высшей наградой для победителя становится право показать свое будущее полнометражное кино в одной из полнометражных программ. Основной целью конкурса, следовательно, является не столько поиск новых форм, сколько открытие новых имен. И до сих пор программа неплохо с этой функцией справлялась – за последние десять лет через конкурс короткого метра прошли Валерия Гай Германика, Юрий Быков, Жора Крыжовников, Наталья Мещанинова, Иван И. Твердовский и Бакур Бакурадзе.

Цели диктуют и логику отбора – концептуализировать короткометражную программу едва ли получится. Особенность Сочи – не глубина резкости, а широкий угол зрения.

В основе сочинского многоголосия – а всего в конкурсе этого года 29 короткометражных картин – киношкольный бум, который последние несколько лет переживает киноиндустрия. Апологет мейнстрима Московская школа кино спорит с цитаделью артхауса – Московской школой нового кино, и обе они вполне успешно противостоят традиционным монополистам в сфере образования – ВГИКу и ВКСР.

Половина короткометражного конкурса – дипломные и курсовые работы студентов пяти московских киношкол. Пятой стала открывшаяся в прошлом году киношкола «Индустрия», которую представляют сразу четыре студенческие картины. Для них, правда, попадание на «Кинотавр» можно рассматривать скорее как жирный аванс. Разница в уровне работ уж слишком бросается в глаза. Особенно на фоне фильмов, приехавших в Сочи прямиком из Канна.

Российские короткометражки попадают в Канн не каждый год, поэтому успех Игоря Поплаухина (МШНК) и Михаила Бородина (МШК) особенно значителен.

«Календарь» Игоря Поплаухина – кино чрезвычайно талантливое, с уверенным авторским почерком, ловко задуманное и при этом очень хорошо исполненное (что не всегда получается в коротком метре). Совершенно обычная с виду женщина первую треть фильма куда-то едет. Сначала на автобусе, затем ловит попутку. Как выясняется, на свидание в тюрьму, и совершенно не важно, к кому именно. При том, что дома, разумеется, и муж, и сын, и все хорошо. Жанр повествования, в общем, не подразумевает ни сюжетной законченности, ни смысловой однозначности. В «Календаре» важнее вгрызающиеся в память сцены и образы. Это, конечно, артхаус, притом самый что ни на есть эстетский, с отточенной работой камеры, точной актерской фактурой, а некоторые эпизоды могут напомнить германовскую поэтику.

Насколько своим выглядит фильм Игоря Поплаухина в Канне, где он был награжден 2-й премией конкурса Cinéfondation, настолько же странно он смотрится в программе «Кинотавра», которая традиционно тяготеет к легкому жизнерадостному мейнстриму – к комедии, бытовому анекдоту или случаю из жизни. В идеале ко всему вышеперечисленному сразу.

Таким же чуждым элементом кажется «Новая Москва» Тамары Дондурей. Не столько потому, что док, а потому что арт. Нелинейные, не поддающиеся пересказу три отрывочные зарисовки из жизни коренных москвичей. Женщины, обсуждающие в кафе, что лучше – «Билайн» или все-таки МТС, короткие монологи пожилого таксиста и читающие друг другу стихи немолодые супруги смонтированы с кадрами глянцевой Москвы, вокзалов, аэропортов и дорог, а тема реновации и переезда метафорически монтируется с темой старости и смерти.

Образ короткометражной программы «Кинотавра» по-прежнему определяют комедии – от сатирических («Взятка» и «Миллиард») до эзотерических («Рыбный день»). Есть черная комедия с элементами

«Хрупкие создания», режиссер Анастасия Юлина

производственного фильма («Рука») и абсурд под емким названием «Безголовые».

Давно замечено, что начинающие режиссеры часто слишком озабочены концептуальным подходом или увлечены анекдотическим сюжетом. Иногда это получается забавно – как в маленькой и яркой коллективной работе Ксении Раппопорт, Александра Цыпкина и Павла Капиноса «Прощай, любимый!», целиком построенной на актерском монологе. Или как в фильме Михаила Милькиса «Не всерьез», где Тимофей Трибунцев и Агриппина Стеклова разыгрывают скетч на тему Адама и Евы на приеме у семейного психотерапевта. Предсказуемо бородатого, ироничного, с добрыми глазами.

Жанр бытового анекдота идеально реализован в картине «Нет» – стильной, лаконичной, прекрасно придуманной и ловко исполненной истории о юноше (Александр Паль), девушке (Ирина Старшенбаум), «да» и «нет». Четыре года назад ее автор Иван Петухов стал лауреатом конкурса Jameson First Short и в качестве награды получил шанс работать с Умой Турман. Его «Нет» – один из самых техничных фильмов программы. Прекрасно придуманное и мастерское короткометражное кино, заведомый фаворит зрительских симпатий, точно попадает в формат и будет уместно в любых сборниках короткого метра.

Еще раз амплуа романтического героя Александр Паль отыгрывает в режиссерском дебюте Петра Федорова. «Электрический ток» – это отлично смонтированный (в духе монтажных зарисовок Павла Руминова) клип о встрече и расставании пары. Простая метафора искусно натянута на десять волнительных минут: вежливый голос из научпопа бесстрастно комментирует действие, объясняя происходящее на примере кадров из черно-белого учебного фильма про электричество.

«Развод», режиссер Мария Шалаева

Воздушный «Электрический ток», изумительно снятый большим мастером Михаилом Хасая, заземляет короткометражка Марии Шалаевой «Развод». Вместо синего моря, пляжа, зеленой травы и голубого неба здесь бесцветная пыль прошлогодней летней московской стройки, через которую пробирается главная героиня в исполнении режиссера. А музыкальным фоном служит симфония отбойных молотков и болгарок. Своей открытой и свободной структурой, живым ритмом и хулиганским подходом к трактовке образа города «Развод» заставляет вспомнить о «чешской волне», впрочем, как и любой другой. Здесь перекладка плитки, пыль, солнце и плащ главной героини такой же обязательно-необязательный атрибут истории, как и сама незначительная фабула, основная интрига которой прямодушно выдается в названии.

Про любовь всерьез и совсем иначе – в работе «Шесть два восемь» Анны Кузнецовой. Это короткая история из жизни студенческой общаги, про мальчика, девочку, дружбу, любовь и смерть. Десять лет назад драйвером сюжета в школьных картинах Валерии Гай Германики если не буквальным, то подразумевающимся был конфликт отцов и детей. В «Шесть два восемь» никаких родителей нет, это фильм о подростковом мироощущении, о нежности и хрупкости чувств и первом столкновении со смертью.

Одним из самых неожиданных фильмов оказался нуар Анастасии Юлиной «Хрупкие создания» – то ли оммаж, то ли пародия на «Тесноту» Кантемира Балагова. Героиня Дарьи Жовнер играет «королеву автомастерской», которая мечтает убить своего папашу и для этих целей пытается использовать чересчур доверчивого юношу (Федор Левин, внешне похожий на автора «Тесноты»). Это тоже про любовь и про смерть, но только на языке комикса. Конфликт отцов и детей никуда

«Шесть два восемь», режиссер Анна Кузнецова

не делся, но сместился с первого плана на периферию, в гораздо более условное эстетическое пространство.

Попадание картины Михаила Бородина с прямолинейным названием «Я нормальный» в «Неделю критики» Каннского фестиваля наверняка удивило многих. На первый взгляд фильм загадочно прост. Впрочем, как и на второй: он действительно такой и есть. Главный герой – нормальный парень, который хочет выбраться из своей провинции, поступить в институт. Но неожиданно не встречает понимания у своей девушки. Она вовсе не горит желанием куда-то уезжать, ей и так нормально. Каннский выбор этого простого по замыслу, но очень качественного фильма оказался неожиданным в том числе и для самого автора, уже согласившегося на участие в «Святой Анне» и отказавшегося от него только после счастливого письма с приглашением во Францию. «Я нормальный» – это визуально яркая, страстная и прямолинейная картина с откровенным социальным посылом, что у нас редко принято относить к достоинствам.

Артикулированное высказывание на остросоциальную тему – «ДТП» Анны Дежурко. Заурядное дорожно-транспортное происшествие с участием девушки в «Пежо» и торговца яблоками из Средней Азии становится центром экзистенциальной драмы, когда к делу подключается полицейский наряд, случайно проезжавший мимо. Точно как в картинах Юрия Быкова, тут же выясняется, что виновница ДТП – дочь какого-то значительного человека. И хотя девушка не отрицает своей вины, сотрудник полиции в исполнении Дмитрия Куличкова тактично объясняет действующий расклад сил. Этот актер достоин отдельного упоминания за свои ловкие превращения из полицейского («ДТП») в заводского рабочего («Рука») и криминального авторитета

«Календарь», режиссер Игорь Поплаухин

по кличке Сова («Тень Совы»), умудряясь оставаться убедительным в любом образе.

Жанр криминального чтива переживает не лучшие времена. Помимо «Тени Совы» (режиссер Михаил Шулаев) на «Кинотавре» его представил «Невиновный», вторая короткометражная работа Дениса Симачева. Криминальный сюжет из 90-х про случайную (вовсе не случайную) жертву бандитских разборок изящно оттеняется эстетским визуальным рядом и главной музыкальной темой – песней Сезарии Эворы про родную Африку. Фильм сделан в жанре криминальной байки, рассказанной то ли в шутку, то ли всерьез, то ли с намеком, то ли просто так. Но в то время как Алексей Вертков совершенно всерьез играет драму, режиссер Симачев шутливо подмигивает зрителю, заставляя вспомнить «лихие» 90-е. Правда, рассинхрон сбивает с толку, и это тем более досадно, что стилистически и ритмически фильм выглядит почти безупречно. ◆

СРЕДНЯЯ
ШКОЛА

Артур Аристакисян:

«Я ЗАГУБИЛ СВОЙ ДАР»

Интервью ведет Никита Карцев

Артур Аристакисян – режиссер, сценарист, оператор. Автор фильмов «Ладони» (1994, док.), «Место на земле» (2001). Создатель лаборатории «Школа притч» (ВГИК). Мастер режиссерской лаборатории Московской школы нового кино.

Никита Карцев. Дебют – что это вообще такое?

Артур Аристакисян. Ой, я не знаю, по-моему, первый фильм, который делает режиссер. Непонятно, студенческий фильм считается дебютом? Или дебютом считается первый фильм после института, или первый стоящий фильм? Я на эту тему не философствую. Просто берешь снимаешь кино, и всё.

Никита Карцев. Мне кажется, что людям комфортней называть дебютом первый стоящий фильм.

Артур Аристакисян. Как правило, первый фильм одновременно и последний. Самый удачный.

Никита Карцев. Может быть, просто у дебюта есть это преимущество новизны? Не было такого человека, фильма – и вдруг он появился.

Артур Аристакисян. Не знаю, я же только о себе могу говорить. Но даже о себе сказать трудно, потому что я сейчас другой человек уже, понимаете? Мне нравилось так жить. Молодые – они же бессмертные. Их несет. Вот и у меня было какое-то бесстрашие.

Никита Карцев. Когда смотрите со стороны на чужие фильмы, чувствуете это бесстрашие? У вас вообще есть особое отношение к дебютам?

Артур Аристакисян. Я не смотрю специально на фильм как на дебют. Если он меня впечатляет, то мне не важны название или порядковый номер. Я и студентам говорю: не важно, первый у вас фильм или он же последний, – нацеливайтесь на самый высокий уровень. Дебют обычно предполагает невнятность.

Никита Карцев. Вроде как ему можно простить многое, это ведь самый первый фильм.

Артур Аристакисян. Да. Но все равно человек снимает не сам, его ведут какие-то силы. Можно снять шедевр, не понимая, что ты снимаешь.

Московская школа нового кино

Никита Карцев. И все же, вы зачем снимали свой дебют?

Артур Аристакисян. Я всего лишь человек, как я могу сказать? Я могу только отметить любовь к ремеслу, к пленке, к камере, любовь к старому Кишиневу. К разного рода искалеченным людям, к красоте. Вот они мне казались красивыми, а всё вокруг некрасивым. Поэтому я снимал, снимал.

Никита Карцев. Как вы решили начать преподавать?

Артур Аристакисян. Меня позвал Дима Мамулия. Сказал: «Я создаю школу с Геннадием Костровым. Зову Бакура Бакурадзе, тебя, Олега Дормана». Назвал еще несколько имен. Потом я познакомил Диму с фильмами Фреда Келемена из Германии, появился он, затем остальные преподаватели из-за границы.

Никита Карцев. Почему вас это заинтересовало?

Артур Аристакисян. Зарплата. У меня заканчивались деньги. Если бы не Дима, работать я бы не стал. Наверное, пришлось бы заняться чем-то противозаконным. А снимать я не хотел.

Никита Карцев. Кроме зарплаты за это время появилась другая мотивация?

Артур Аристакисян. Я не профессиональный преподаватель, который может получать силу от аудитории. Я не могу, мне трудно. Если бы в школе была кофейня, я бы лучше там кофе варил, чем преподавал.

Никита Карцев. Неужели там кофейни нет?

Артур Аристакисян. Нет! Хотя я говорил им столько раз. Киношкола должна быть в первую очередь местом для жизни. Чтобы жизнь захотела туда войти. Какое-нибудь культовое богемное кафе, где создавалась бы

среда, где люди встречались бы, находили себе пары. Для всего пары – в том числе для создания кино. На основе культового места нужно создавать школы.

Никита Карцев. Сейчас такого не происходит?

Артур Аристакисян. Сейчас это обычная школа, причем в казенном месте, у здания и пространства школы нет души.

Никита Карцев. Но со школой ведь все равно лучше, чем без нее?

Артур Аристакисян. Со школой хорошо, просто я не вижу в ней большого смысла, который возникает в правильной среде. Где встречаются самые разные люди, пьянствуют, дискутируют, читают друг другу, показывают, выступают. Такое открытое место, где можно находиться круглосуточно, даже спать. Демократическое богемное заведение, сказительское кафе, вино, хлеб. И в этом вареве можно было бы колдовать, могло бы что-то родиться. Другой путь – это обучаться на съемочной площадке, если есть реальный учитель, мастер и ты заряжаешься от него любовью к его ремеслу.

Никита Карцев. Вы так учите?

Артур Аристакисян. Я никак не учу. И я не знаю, как еще, если не заразившись, можно чему-то научиться. Одной молодой девушке пришел дар. Она ехала в поезде. Все произошло на моих глазах. Пожилой женщине стало плохо в вагоне, и девушка отозвалась на ее крик. Просто села к ней, спросила, что нужно, та попросила себя обнять – и после этого эта девушка стала другим человеком. Та женщина таким образом передала свой дар колдовства, а сама вскоре умерла. Ей было некому передать свой дар, она не могла умереть. Как только передала, смогла умереть.

Никита Карцев. Не доехала до станции?

Артур Аристакисян. У Кишинева она умерла. А та девушка, которой она передала свой дар, потом изменила свою жизнь и жизнь других людей. Она могла колдовать, исцелять, убивать, все что угодно… Если в одном случае, чтобы умереть, надо передать дар, в другом случае, чтобы передать дар, надо умереть. Почему-то уже не первый талантливый студент школы уходит из жизни. Правильно, если школа будет носить имя Руфины Шигабутдиновой. Девочке было всего двадцать лет, у нее был дар, и она его передала школе. Вот только решится ли школа его принять?

Любой творческий дар только передается, как инфекция, им заражаются. Научиться ничему такому нельзя. Это можно только получить.

Никита Карцев. Тогда сразу два вопроса: чувствуете ли вы в себе такой дар? И кому вы готовы его передать?

Артур Аристакисян. Нет у меня дара, потому что я хочу жить. У меня этот дар был, я его загубил раньше, чем он меня. Я не знаю, что должно случиться, чтобы он ко мне вернулся. Не дай бог. Вот пришла ко мне учиться такая Надя Захарова – она уже была из тех зараженных. Я мог только призывать ее снимать и снимать. Но она уже была одержима, учить ее было глупо.

Никита Карцев. Вы участвуете в приемных экзаменах?

Артур Аристакисян. Приемные экзамены – формальность. Кто платит, тот и учится. Во ВГИКе мастера выбирали себе студентов. Если ты с улицы, тебе надо было собой увлечь, обаять мастера, чтобы он тебя взял. Тут наоборот. Студенты сами выбирают мастера, потому что студенты платят ему зарплату. Мастер должен обаять студентов, чтобы они согласились у него «учиться», платить ему. Студенты платят деньги, я их получаю за безделье!

Никита Карцев. Приятно.

Артур Аристакисян. Просто я знаю, что то, что я им говорю, не имеет отношения к профессии напрямую. Институт ведь предполагает прямое обучение. Вот факультет режиссуры, ты идешь обучаться режиссуре, а я считаю, что обучать этому напрямую нельзя.

Никита Карцев. Это же какие святые люди к вам приходят, которые платят преподавателям за безделье.

Артур Аристакисян. «Бездельем» я называю свою работу. Как это называют студенты, что они от меня получают, спросите у них. Я думал, что после 14-го года, когда у людей стало меньше денег, учиться за деньги придут единицы. Но в каждом громадном городе всегда есть некое постоянное количество молодых людей, которым это нужно. Я не знаю, как плохо должно стать в стране, чтобы эти люди исчезли. Количество этих людей не становится меньше или больше, вот в чем дело. Денег может быть больше, может быть меньше, а их всегда одно и то же количество.

Никита Карцев. Кто они?

Артур Аристакисян. Есть люди, которые платят из любви к кино, у них есть идеи, они хотят их воплотить. Но таких немного, их меньшая часть. Большая часть – те, кто хочет именно научиться снимать кино, это бесполезные люди, они ничему не научатся. Они учатся, и это им ничего не дает. Ничего не дает искусству. Они искусством заниматься не будут, зато, может быть, будут много снимать, будут в профессии. Мне нет до них дела.

Никита Карцев. Вам самому студенты что-то дают кроме зарплаты?

Артур Аристакисян. Я проститутка. Я работаю и получаю деньги. Есть талантливые студенты. Мы встречаемся и в школе, и вне школы. Их можно сосчитать по пальцам одной руки. В первой моей мастерской таких было трое, и в моей нынешней мастерской их тоже трое. Сняли реально художественные картины двое – Надя Захарова и Лена Гуткина. Есть еще Костя Бушманов, но две его картины совсем крохотные, их никто не смотрит. Есть фестивали, но там отборщики недобросовестные.

Никита Карцев. В какой реальности живут ваши студенты? Они понимают, что их фильмы мало кому нужны?

Артур Аристакисян. Ничего страшного в этом нет. Тут и всюду от человека мало что зависит. Снять фильм за гроши сегодня реально как никогда. Найти деньги трудно, но сегодня и не нужны большие деньги. Если

показываешь талантливый материал да еще и сильный сценарий – деньги находятся.

Никита Карцев. Где же тогда эти сильные сценарии?

Артур Аристакисян. Сценариев нет, талантливые сценарии редкость. Есть много сценарных факультетов, но от этого талантливые сценаристы не появятся. Как и колдовство, это тоже особый дар – сочинять истории. Но опять же – талантливые люди появляются из ниоткуда. Ветер пронесется – и всё, они возникают. Ветер стихнет – и они исчезнут. Что говорить, это не в нашей власти.

Никита Карцев. Что же тогда в нашей власти?

Артур Аристакисян. Быть адекватными.

Никита Карцев. Терпеливо ждать, когда они появятся, и уже тогда их не пропустить?

Артур Аристакисян. Если есть чувства, то идти за чувствами – и всё. Находить, делать открытия.

Никита Карцев. Ваши талантливые шесть человек – они о чем думают, что у них в голове?

Артур Аристакисян. Я не знаю. У нас все-таки не личные отношения. Они приносят свой материал, мы о нем говорим. Я стараюсь не иметь личных отношений со студентами.

Никита Карцев. У вас есть какое-нибудь напутствие дебютанту сегодня?

Артур Аристакисян. Какое напутствие? Ну что вы! Есть чувство, идешь за чувством, если не боишься. Не надо бояться.

Никита Карцев. В той среде, том несуществующем кафе, куда все приходят пить кофе и знакомиться, это чувство может пробудиться?

Артур Аристакисян. Если это правильная среда, то в ней может что-то начаться само собой. Понимаете, вопрос еще в том, есть ли в сегодняшней презентации киноматериала магия? Я ее не ощущаю. Когда была пленка, были монтажные столы много лет назад – во всем этом для меня было очень много магии. Я реально заболевал кино. Сегодня в этом занятии для меня никакой магии нет. Для меня магия в самих фильмах. Но из процесса создания фильма она для меня ушла. Раньше она начиналась с того, как я пленку брал в руки, как я заряжал пленку в камеру. Теперь этого нет. Я не знаю, можно ли заболеть кино сегодня. Я действительно не знаю. Я же не снимаю. Я ничего не могу посоветовать, я не могу говорить студентам, как снимать, как находить сценарий, как работать с актерами. Я ничего этого не говорю.

Никита Карцев. А что говорите?

Артур Аристакисян. Просто рассказываю о том, что вызывает во мне сильные чувства в кино, в театре, в литературе, в жизни. Делюсь тем, что меня будоражит, что делает меня больным. Фактически исповедь, но исповедь художественная. Я много показываю и рассказываю. Я не говорю не показывая. Но не для того, чтобы сказать: так надо. А потому, что это оказывает сильное на меня воздействие.

Никита Карцев. Вы говорили, что у вас был дар и вы его потеряли. Почему, как вы считаете?

Артур Аристакисян. Все произошло стихийно. И происходит стихийно. Меняется ситуация, и нужно, чтобы на Земле вдруг появились режиссеры, художники, писатели, композиторы. Тогда они появляются.

Никита Карцев. Если они сегодня не появляются, значит, они не нужны?

Артур Аристакисян. Не знаю. Всегда ведь кто-то есть, но это не «новая волна», не сошествие на Землю. Нет в обществе сегодня такой нужды. Во всем мире сегодня создается мало стоящего. Общество во все времена одинаково. Всегда одно и то же количество на Земле людоедов, но перед войной их становится меньше. Ну потому что война впереди. Людоед тоже сам по себе не возникает, через него кто-то ест людей. И вот кому-то, кто ест людей, людоеды становятся ненужными, раз такой пир впереди – война. Зачем людоеды, если совсем скоро люди будут сами есть друг друга в таком количестве? С художниками то же самое.

Никита Карцев. Не нужны художники, раз скоро война?

Артур Аристакисян. Не война, а пир. Наливают в кувшин вино, пьют из кувшина. Какой в нем смысл? Зачем было наливать в кувшин, если все равно пить? Так и в художника изливается вдохновение откуда-то от кого-то. Но не человек пьет это вино. Не для человека это вдохновение. Не для людей это вино. Художник видит галлюцинации и показывает, что он их видит. Но пьет это вино не он – боги или кто они, но им нужен глиняный кувшин под рукой, нужен человек. Человек подставляется, чтобы из него могли выпить, чтобы его могли пригубить, испить до дна. Только глупый человек может считать вино богов своим.

Продолжая разговор о кафе и среде, я вот что собираюсь предложить школе. Надо перезапустить ее как шашлычную. Московская шашлычная нового кино. МШНК. Тем более что у преподавателей школы в основном грузинские, армянские фамилии. Буква «ш» нуждается в уточнении. ◆

Кирилл Преображенский:

«ДЕБЮТУ НЕОБХОДИМА НАГЛОВАТАЯ БОДРОСТЬ»

Беседу ведет Вероника Хлебникова

Кирилл Преображенский – художник, куратор. Преподает в Московской школе фотографии и мультимедиа имени А.Родченко (мастерская видеоарта; с Дмитрием Венковым).

Вероника Хлебникова. Школа имени Родченко работает уже двенадцатый год. Вы набираете мастерскую с момента основания. Ваш опыт позволяет связать определенные кризисы и проблемы в современном искусстве с состоянием образования в этой области?

Кирилл Преображенский. Несомненно. Это одна из центральных мыслей о художественном образовании, которую я повторяю последние годы. До перестройки у нас была простая ситуация выбора в искусстве. Либо ты входишь в академическую среду, в Союз художников и систему государственного заказа, либо не имеешь дел с этой системой и, следовательно, практически не имеешь доступа к основным ресурсам. Вся художественная система была четко простроена, включая образование. Человек, который в нее входил, принимал все ее элементы. Система подразумевала определенный путь: около десяти лет образования – детская художественная школа, училище, вуз или академия. Дальше членский билет Союза художников и заказы через художественные комбинаты. Художники андерграунда, нонконформисты могли быть профессионалами как с художественным образованием, так и без него. Когда государство СССР прекратило быть фундаментом идеологии и соответственно основным заказчиком, эту вертикаль не демонтировали. С того времени в стране остались сотни профильных учебных заведений, в которых преподают по старым советским лекалам, выпускают каждый год тысячи людей в мир, где их навыки сложно применить на практике. Пока не перестроится эта система, которая нам досталась в наследство от Советского Союза, ничего не произойдет. А она не хочет перестраиваться по материальным и другим причинам.

Школа фотографии и мультимедиа имени А. Родченко

Вероника Хлебникова. По ведомству Министерства культуры или Министерства образования?

Кирилл Преображенский. Академия, например, под Министерством культуры, а какие-то вузы – под Министерством образования.

В центральноевропейских странах ситуация принципиально иная, там этот процесс происходил естественно. В Пражскую, Варшавскую академии вошли нонконформисты старшего поколения, представители современного искусства и стали преподавать, система перестроилась. У нас она слишком громоздкая, и требуется большая воля, чтобы начать что-то менять. Здесь кроется вторая проблема, связанная с образованием и в том числе со статусом работника культуры. В Советском Союзе он был невероятно высок. Любой знал, чем занят художник – оформляет станцию метро, ведет кружки в Доме культуры, пишет портреты вождей и героев труда. Сейчас нет такой ясности. Если человека на улице спросить, кто такой художник, мы услышим: это человек, который либо что-то там со своими гениталиями делает на Красной площади, либо забегает в храм в какой-то шапочке смешной и что-то там оскверняет. Люди узнают о современном искусстве исключительно из медиа. А медиа преподносят скандалы. Из медиа в лучшем случае можно узнать, что современный художник – это скандальный персонаж.

Вероника Хлебникова. Совриск – довольно зыбкая, ускользающая от определений территория. Не только потому, что она такой представляется обывателю. Выпускница вашей школы Антонина Баевер в фильме

«Дипломная работа» (2012) исследует, возможно ли подделать и купить диплом по современному искусству, подобно тому, как это происходит в других областях образования. Это оказывается невозможным: никто не понимает, что именно нужно подделать. Как можно научить тому, что и назвать затруднительно, а с точки зрения системы даже не существует?

Кирилл Преображенский. Никак. Я за эти двенадцать лет понял вот что: методологии, которая стопроцентно позволяет превратить даже талантливого молодого человека в успешного современного художника, нет. Здесь я остаюсь абсолютным традиционалистом. К тому же чем больше у меня опыта, тем меньше желания называть искусство современным. Правда. Вот есть изобразительное искусство, и сами художники, современные в том числе, не делят его на классическое, современное, актуальное.

Вероника Хлебникова. Такова формулировка на сайте Школы Родченко: «Современность – это то, чем школа и ее выпускники занимаются профессионально».

Кирилл Преображенский. Что такое современность? Я участвовал в documenta XII, ее курировал Рогер Бюргель, и одна из его концепций была сформулирована так: «Modernity Is Our Antiquity», то есть «Современность – это наша античность». Все подводит к тому, что само понятие «современность» меняется. Темпоральность меняется. Еще существует различение современного и актуального искусства, современного и модерного, contemporary art и actual art. Я как теоретик могу рассуждать, чем они различаются. Но я понимаю, что в образовании эти термины для меня не так важны.

Пока не исчезнет эта травматическая граница, установленная в СССР: вот здесь полный андерграунд и современность, а здесь высокий классицизм, античность, соцреализм, «идеал красоты», – до тех пор ничего не произойдет. Некоторым чиновникам от культуры удобно пролонгировать этот конфликт. Как сказал В.Р.Мединский на открытии Московской биеннале: «Русскому человеку такое искусство не близко».

Вероника Хлебникова. Как устроен учебный процесс? Это лекции, производственные лаборатории, дискуссии, репетиции? Может быть, медитации? Каков баланс теории, практики и истории искусства? Или, как говорил Малевич, «мы не учимся ездить на римских колесницах, ибо у нас юные аэропланы и моторы»?

Кирилл Преображенский. Мы смотрим много материала по истории кино и видеоарта. Изучаем историю изобразительного искусства, есть преподаватели по этим дисциплинам. В мастерской мы обсуждаем текущие задания, проекты. Студенты могут выдавать любые свои идеи помимо текущих заданий, и мы начинаем над ними работать.

Я верю в магию творчества. Можно инициировать процесс обучения как алхимический, запустить некую программу в человеке и помочь ему структурировать какие-то вещи. У меня есть своя

методология, есть задания, которые год от года не меняются: например, весь первый год обучение идет по отработанной схеме, я вообще не даю первый год «художественной самодеятельностью» заниматься. Говорю студентам: художниками станут не все, но хотелось бы, чтобы все что-то умели. Мы учимся взаимодействовать с людьми. Одно из первых заданий первого курса – интервью. Это такой способ понять, что современное искусство или просто искусство – это диалог. С обществом, с социумом, с какой-то определенной традицией, со своей собственной историей. Все обнаруживается в коммуникации: интервью студенты могут брать друг у друга. В этом году, например, брали интервью у мастеров Школы Родченко. Второе задание – документация события. Студентам важно осознать, что такое факт, что такое «синема-верите». Что такое политическое событие, что такое общественное событие, что такое событие художественное, перформанс, вернисаж. Такое задание предусматривает опцию присвоения формы и создания самостоятельной работы. Если студент активный, он понимает, как это можно сделать.

Вероника Хлебникова. А если нет?

Кирилл Преображенский. Тогда он просто выполняет задание и обучается каким-то умениям, ремеслу. Как мы сегодня с вами – ходили, искали тихое место для записи звука. Студент понимает, что если задание – интервью, то со звуком нельзя схалтурить. Ему нужно работать со светом, ему надо человека в студии хорошо осветить. И так с каждым средством выражения, которое присутствует в time-based видах искусства, с монтажом в первую очередь.

Вероника Хлебникова. С видео, наверное, проще, потому что помимо неуловимого арта, которому поди научи, есть оборудование, которое требует профессиональных навыков?

Кирилл Преображенский. Да, и, может быть, очень продвинутых навыков. Вы спрашиваете, в чем моя преподавательская доктрина? Ее нет как таковой. С одной стороны, она состоит в передаче цехового ремесла. Как раньше работало образование в области изобразительного искусства? Поступаешь в мастерскую к Рембрандту, учишься подрамник сколачивать и полгода сколачиваешь. Натягиваешь холст. Толчешь краски. Потом тебе дают сделать подмалевок, позже – копии. У меня первый год обучения оканчивается заданием «римейк».

Вероника Хлебникова. Римейк кино или видеоарта?

Кирилл Преображенский. Сцен из игрового фильма. Сейчас текущий курс снимает «Отпуск в сентябре», сцены из фильма по пьесе «Утиная охота» Вампилова. Но могут выбрать и Линча, и кого угодно. Кино – это для того, чтобы они понимали, что такое съемочная площадка, что такое постановка. Нарративная линия в современном видеоарте очень востребована. У них эти умения, эти скилы обязательно должны быть. Необходимо представление о том, как выглядит и что делает режиссер на площадке, как он управляет процессами.

Вероника Хлебникова. Связано ли это с тем, что для показа кино больше площадок, включая фестивальную дистрибуцию, телевизионные сети и веб-каналы?

Кирилл Преображенский. Не уверен. Любой может залить селфи в Instagram и считать себя кем угодно. Это скорее связано со мной, с моей фигурой как мастера. Я человек определенной творческой истории, и уже можно это говорить, когда тебе почти пятьдесят. Это все выстроено годами, временем, опытом. Есть я, и есть какие-то мои представления о том, что происходит сегодня в искусстве. Отчасти аналитические, отчасти интуитивные. С нулевых годов мы наблюдаем сближение авторского кинематографа и экранных форм современного изобразительного искусства. Почти одновременно на крупных кинофестивалях появились программы, показывающие то, что раньше называлось видеоартом. Интересно, что это встречное движение идет с обеих сторон. Видеоарт первые двадцать лет своего существования утверждал свою самость как медиума – вплоть до 90-х годов. Видео пыталось – через теоретиков особенно – объяснить, чем оно отличается от кино. Первая книжка о видеоарте Expanded Cinema – «Расширенное кино» – появилась в 70-е (ее автор – Джин Янгблад, калифорнийский теоретик). Пока видеоарт был аналоговым, то есть был связан с электромагнитным типом записи на пленку, все рассуждения о его самости были уместны. Теперь появилась «цифра», и сам термин «видеоарт» подвис, потому что фильмы и видео снимаются в одной технологии. Героический период, когда видеоарт доказывал свою состоятельность, завершился, исчерпаны его формальные возможности, связанные именно с технологией, и в нулевые стал появляться видеоарт нарративный – мы столкнулись с повествованием, – что еще больше сближает его с кино. Он ставит перед авторами новые задачи. Художники начали делать кино: Ширин Нешат, Стив Маккуин, Пипилотти Рист и другие.

Период, в который мы живем, интересен тем, что происходит с медиумом видео. Мы привыкли, что отличаются условия просмотра. Например, видеоинсталляция – это всегда кольцо, и мы не знаем, в какой момент мы вошли: это может быть начало, конец, середина. Мы можем задержаться, мы не привязаны к пространству, можем смотреть из любой точки, можем переговариваться. На Венецианской биеннале, я уж не помню, в каком павильоне, построили свой кинотеатр, с сеансами. Понятно, что таков концепт, но условия просмотра те же, что и в кино. Вот такие общие наблюдения, исходя из которых становится интересно жить и работать и преподавать эти медиумы, открывать вместе со студентами новые смыслы, новые содержания.

Вероника Хлебникова. Процесс передачи знаний обычно довольно традиционный, он не претерпевает серьезных перемен и воспроизводит устойчивые форматы образования. Как традиция встречается с новыми смыслами?

Кирилл Преображенский. Встреча происходит, как правило, на самом базовом уровне. Когда, например, я говорю студенту: тебе надо посмотреть композицию кадра в живописи определенного периода, определенного направления. Композиция – она же вечная! Куда ее денешь? Куда денешь работу с материалом? Раскадровку? В моей мастерской традиционная система, где коммуникация и передача знаний не разделены. В этом я, конечно, немножко отличаюсь от других мастеров в Школе Родченко, потому что я стараюсь, чтобы курс представлял собой какое-то единство.

Вероника Хлебникова. Мастерская, объединенная фигурой мастера? По образу театральной секты?

Кирилл Преображенский. Почему секты? Борис Юрьевич Юхананов учился у Эфроса. Эфрос умер, и этот курс подхватил Анатолий Васильев. Юхананову, человеку, которого не заподозришь в традиционализме, удалось поучиться и у Эфроса, и у Васильева. Я не заканчивал мастерскую индивидуальной режиссуры, но учился, работая рядом с Борисом Юхановым.

Вероника Хлебникова. Вы опираетесь на этот опыт в своей преподавательской деятельности?

Кирилл Преображенский. Да, абсолютно. Но не только на этот опыт. В европейских поездках я понимал, что такое сегодня фигура мастера. Он не должен поправлять кисточку. Общение с мастером – это про мотивацию: что это все значит, давайте раскрутим эту тему. Как происходит работа в мастерской? У молодого художника идея новой работы – это «смутный объект желания». Что будем делать? Что именно будем производить? Скульптуру? Картину? Видео? Студент предлагает тему, но тема интересует меня в последнюю очередь. Важно, какой медиум выбрать. Сколько минут. Сколько планов, сцен. В последнее время я становлюсь более требовательным к тому, чтобы ученики умели выразить себя в материале.

Вероника Хлебникова. Для вас это рабочая модель – мастер и ученики?

Кирилл Преображенский. Да. К сожалению, у меня есть опасение, что это уходящая фактура. Даже в западных академиях прежде преподавали известные художники. А теперь этим занимаются люди, которым важно, чтобы у всех преподавателей было PhD, какая-то бюрократическая или бизнес-модель.

Вероника Хлебникова. В некоторых западных моделях обучение строится не по типу солнечной системы с фигурой мастера в центре, а как ризома, где элементы складываются в произвольном порядке.

Кирилл Преображенский. Не везде так. Да, система мастерских – она для меня, конечно, идеальна. Я пока в эту новую систему, в такой модульный кубик не включаюсь. Не понимаю, как можно без личной инспирации работать. Это очень важно. А сейчас многие предлагают делать дистанционные курсы. Но зачем? «Родченко» выпускает уникальных специалистов, очень высокой «ручной настройки». Высокой степени эмоциональной и прочей вовлеченности. А тут говорят: давайте

сделаем заочную форму. Для меня это пока нерабочая модель. Всякие там видеокурсы, возможно, помогут какой-то программой овладеть. А секретами мастерства – наверное, нет. Интуицией, инспирацией так не овладеешь.

Вероника Хлебникова. Есть в вашей школе оценки?

Кирилл Преображенский. Нет. Из Школы Родченко можно только отчислить. Но никто не отчисляет, кроме меня. Все остальные мастера у нас очень добрые.

Вероника Хлебникова. Чем руководствуетесь?

Кирилл Преображенский. Эмоциями. Есть и более точное слово на русском. Не работает человек и при этом требует к себе особого отношения.

Вероника Хлебникова. А более ясные критерии?

Кирилл Преображенский. Когда я понимаю, что этого конкретного человека не смогу ничему научить. Коммуникации не происходит на человеческом уровне. Поэтому канал закрыт, он не работает. Если это так, значит, информация по нему не пройдет. Ни духовная, ни ремесленная, ни вкусовая.

Вероника Хлебникова. Формированием вкуса тоже приходится заниматься?

Кирилл Преображенский. Какую-то рамку задать можно. Дальше дело самого человека. Вкус можно и нужно тренировать. Это не данность, и он из многих вещей складывается, не обязательно иррациональных, как интуиция. Надо еще инвестировать во вкус – много смотреть. Насмотренность необходима для того, чтобы какой-то вкус сформировался. Поэтому студентам я говорю: вы должны в любое время как можно больше смотреть разное искусство. Не важно – классическое, авангардное или современное.

Вероника Хлебникова. Вот вы понимаете при встрече, что это ваши будущие студенты? Какой критерий отбора в мастерскую? Все-таки три года вместе и желательно результативно.

Кирилл Преображенский. Этого до конца понять нельзя. Чистая магия. Есть собеседование, есть портфолио. В первом туре мы отбираем по портфолио. Мы с Дмитрием Венковым смотрим, что люди уже делали, их мотивацию, их письмо. Смотрим на человека и интуитивно пытаемся понять, сможем ли мы с ним три года общаться или нет. Специально для абитуриентов у нас бывает мастер-класс, где мы им рассказываем: будет вот так – думайте сами.

Критерии хорошего или плохого студента? Как это можно определить, если учим творчеству? Кто-то все выполняет, на все лекции ходит. А раздолбаи – самые талантливые, ну все, как всегда. Но есть еще измерение. Вот человек закончил нашу школу, у него суперклассный диплом. И это его последняя творческая работа в жизни. Так тоже бывает.

Вероника Хлебникова. Возможно, это издержки образовательного энтертейнмента? У состоятельных людей посещение лекций, кинолекториев, онлайн-курсы «Стань актуальным художником за десять дней» становятся популярным видом досуга. Можно предположить, что в такого

рода школы – а их немало – приходят люди, для которых это элемент жизненного дизайна. Они не собираются получать именно профессиональное образование.

Кирилл Преображенский. Все правильно. Я понимаю, о чем вы говорите, – индустрия свободного времени. Это я не люблю. Таких сразу видно, и мы их отсеиваем. Но человек сам не может своей судьбы знать до конца. Хочется, конечно, набрать идеальных, амбициозных людей, которые останутся в искусстве. У меня-то как раз с этим нет проблем. У нашей мастерской достаточно большой «выхлоп». Что греха таить, мне говорят: Кирилл, вся молодежь, которая у нас на сцене, из твоей мастерской. Дима Венков. Полина Канис, Саша Пирогова, Альберт Солдатов, Даня Зинченко, Ульяна Подкорытова, Артем Голощапов – это все мои выпускники. Вот пришел Миша Максимов, взрослый человек, почти мой ровесник, со сложившимся художественным языком. Зачем мне его брать? Полина Канис пришла. С желтым чемоданчиком. Ни сном ни духом про современное искусство. Куда мы ее? Но какая-то есть витальность в человеке.

С опытом я еще понял такую интересную вещь – учить проще, чем переучивать.

Вероника Хлебникова. Если человек приходит, скажем, после ВГИКа, в нем накоплена определенная ригидность?

Кирилл Преображенский. Да, и это тоже. А с другой стороны, я вижу, что люди, которые уже где-то получили художественное образование, больше мне доверяют. Например, предлагаю размер работы. Те, у кого нет такого образования, начинают спорить, спрашивать: «Почему вы авторитарно все решили за меня?..» А эти просто идут и делают. И все классно получается.

Вероника Хлебникова. Родченко, заведовавший металлофакультетом во ВХУТЕИНе, считал педагогической задачей «выпустить конструктора-художника с творческой инициативой и технически подготовленного». Вы преподаете ремесло, а ценности?

Кирилл Преображенский. Исключительно профессиональную этику. В Высшую школу экономики приходят после школы. В «Родченко» мы таких стараемся не брать, потому что уже научены горьким опытом.

Мы учим чему-то осязаемому. Когда человек уже себя понял и ему чего-то не хватает. А после школы человек себя еще не понимает. У него нет жизненного опыта.

Вероника Хлебникова. Идея возрастного ценза в данном случае себя оправдывает?

Кирилл Преображенский. Конечно. Это как в режиссуре. Должен быть хоть какой-то человеческий опыт. Даже не художественный, а просто жизненный. Попутешествовать, кем-то поработать, посуду помыть – даже на таком вот элементарном уровне понять ответственность своих решений.

Кроме того, приходится время от времени напоминать студентам, где мы находимся. Товарищи, говорю я, есть факультет

Школа фотографии и мультимедиа имени А. Родченко

журналистики, литературный институт существует в Москве для писателей. А мы должны мыслить видимыми образами. Вы можете также поступить на искусствоведение в Европе. Заняться теорией. Кстати, у нас теорию читают и Катя Деготь, и Давид Рифф, и Сережа Хачатуров, Борис Клюшников, Антонио Джеуза, все люди серьезные. Сейчас побольше молодежи, но это статусная молодежь: и Глеб Напреенко, и Саша Новоженова, уважаемые авторы, теоретики, критики.

Вероника Хлебникова. Если я правильно помню, у вас как раз с Александрой Новоженовой был содержательный диалог о причинах школьного бума в современном искусстве?

Кирилл Преображенский. Был. Саша опубликовала на «Кольте» текст про то, что школы превращаются в конвейеры. И что эти конвейеры выполняют запрос на заполнение каких-то выставочных пространств, пустот. Такая мысль, наверное, теоретически хороша, но практически так не работает. Но как учить, чтобы гарантированно заполнить какие-то места каким-то контентом! Более того, она писала, что Школа Родченко страдает тем, что там коммунальность превратилась в содержание и начинает превалировать над смыслом. Что якобы существует какой-то стереотипный студент. В мастерской Преображенского – все, как Преображенский. Я попросил тогдашнего редактора «Кольты» Сергея Гуськова предоставить мне возможность ответить. Мастерская и вообще образовательный процесс – это личное человеческое общение.

Вероника Хлебникова. Чем объяснить этот если не бум, то подъем?
Кирилл Преображенский. Это не бум, это мизер. В таком городе, как Москва, должно быть не пять, а пятьдесят учебных заведений таких, как Школа Родченко, «База», ИПСИ, Институт дизайна и современного искусства ВШЭ. Наверное, классические наши вузы должны перестраиваться. Я был недавно во ВГИКе, производит впечатление руины. Мастодонты вымирают, а новые не появляются.
Вероника Хлебникова. Но это изъян системы. Когда успех обучения обеспечивает не технология учебного процесса, а фигура мастера: если он велик, то и студенты звезды. А если нет?
Кирилл Преображенский. Он не обязательно станет художником, он может пойти на телевидение, продвинуться где-то еще. Опыт, приобретенный в Школе Родченко, от него никуда не денется.
Вероника Хлебникова. Человек, занимающийся совриском, похоже, развивает в себе волшебную универсальную проективность, восприимчивость и точность, некую способность ума, которая дает преимущество?
Кирилл Преображенский. Ума, вкуса, информированности об актуальном языке. Я не хочу хвастаться, но все работает. Было опасение, что это первые наборы такие удачные, а потом все схлопнется. Нет, все продолжается, на каждом курсе есть два-три открытия, про которые мне понятно, что они будут дальше развиваться. А это большая удача. Два из десяти – это очень хорошо.
Вероника Хлебникова. Не говоря о гипотетических выпускниках потенциальных пятидесяти городских художественных учебных заведений, какова же судьба этих двоих-троих ежегодно?
Кирилл Преображенский. Самая разная. Кто-то делает карьеру на территории современного искусства. Получает премии, выставляется в музеях, сотрудничает с галереями, участвует в международных фестивалях и выставках. Кто-то, как Даня Зинченко, больше работает на территории кино, ему эта модель производства оказалась близкой. Хотя еще рано говорить, я не знаю, что он будет делать через пять лет. Может, он вернется в выставочные залы. Кто-то реализуется профессионально на уровне сетевого контента, становится видеоредактором на классном сайте. У нашего выпускника есть какие-то умения, которые в идеале не дадут ему оказаться невостребованным.
Вероника Хлебникова. Выпускники образуют какое-то поколение, направление? Есть ли основание говорить о том, что именно сегодня предъявляет молодой видеоарт в их лице? Общность технологии, медиума, скажем, 3D? Есть ли вообще смысл говорить о возможности в наше время некоей поколенческой школы, или это понятие из другого времени, из арсенала более нарративных искусств?
Кирилл Преображенский. Может быть, «школа» – не самый удачный термин для определения того, что вы обрисовали. Я назвал бы это художественной программой. Символисты, например, – это художественная программа. Такой программы очень не хватает русскому искусству сегодня. Потому что последней художественной программой, которая

здесь состоялась, был московский акционизм, а до него был московский концептуализм. Но московский акционизм – это начало 90-х годов. Уже почти тридцать лет прошло. С тех пор люди либо просто концептуализмом занимаются, либо каким-то новым акционизмом.

Все выпускники предъявляют разное. Но все они довольно крепко работают с инструментами, они получили представление о том, как интегрироваться в непростой современный художественный мир, как работать с институциями, как находить деньги на проекты, как работать и с производством, и с репрезентацией. Потому что это два разных цеха – производство и музеи. Но вот общей манеры нет, потому я тогда и ответил Саше Новоженовой, что невозможно приписать выпускникам мастерской Преображенского какие-то определенные свойства, гомогенность. Все абсолютно разные, и это классно.

Сейчас говорят о ренессансе видеоарта в России благодаря и моим выпускам в Школе Родченко. У них нет определенной художественной программы, но все очень крепкие. Вот видеоарт у нас теперь есть, молодой и разный.

Вероника Хлебникова. Могли бы прокомментировать довольно распространенное явление, когда школы лоббируют своих выпускников?

Кирилл Преображенский. Духовная коррупция, так это называется. Это я люблю. Я всем своим студентам говорю, что они могут взять от меня столько, сколько смогут унести. Вся моя энергия и стремление помочь, все мои связи и все мои возможности, конечно, включены для людей, которые этого достойны. Вот так это функционирует.

Вероника Хлебникова. Ставит ли Школа Родченко прикладные задачи – работу с городской, виртуальной, медиасредой? Задачи, какие ставили в свое время художники русского авангарда, – «слияние искусства с новой жизнью»? Словом, потенциальное слияние совриска со средой обитания?

Кирилл Преображенский. Цель ставится. Но есть цели, а есть реальные условия протекания нашей жизни здесь и сейчас, в Москве, в России, в 2018 году. Цель образовательного процесса в Школе Родченко или «Вышке» такова, что если появится общественный запрос, запрос государства или частного заказчика, то люди, которые умеют и способны его выполнить, уже есть, они подготовлены к этому. Их научили просчитывать контекст, понимать, куда они внедряются, что это вообще такое – общественное пространство. Сейчас недостаточно условий для такого заказа. Но, если они возникнут, если городская среда этого потребует, люди у нас есть.

Вероника Хлебникова. Насколько важно, что «Родченко» не частная школа, а бюджетная?

Кирилл Преображенский. Мне кажется, это принципиально. Талантливый, но необеспеченный человек может получить от Школы Родченко очень много. Возможность учиться в «Британке» или в «Вышке» есть не у всех. Я также преподаю в Высшей школе экономики, где со следующего года мы с Александром Зельдовичем открываем новый факультет – кино

и видеоарта, уже название подчеркивает, что это скорее про авторское, экспериментальное кино.

Вероника Хлебникова. В Школе Родченко предусмотрен бюджет на дипломные проекты?

Кирилл Преображенский. Предусмотрена помощь в реализации проекта. Само экспонирование стоит определенных затрат: печать, оформление, экспозиция.

Вероника Хлебникова. Что, на ваш взгляд, является полноценным дебютом? Какая система оценки применима к дебюту?

Кирилл Преображенский. Это совокупность. Тут нет общего знаменателя. Для меня важна какая-то завершенность. Когда я понимаю, что у автора нет разрыва между формой и содержанием. Может, он не многое хочет сказать по содержанию, но он находит этому такую равную форму, что его произведение выглядит как сделанная вещь. Когда человек сам себя понимает. Понимает, что он собирается сделать. Это всегда можно различить. Я курировал сезон-2016/2017 проекта поддержки молодого искусства «СТАРТ» (ЦСИ «Винзавод»). Это площадка для дебютов, только в изобразительном искусстве. И порой наблюдал полное непонимание. Вот пример: человек делает дебютную, стартовую выставку, первую свою персоналку из того, что он за всю жизнь сделал. Так делаются ретроспективы, то есть юбилейные или посмертные выставки. Зачем это молодому художнику? Тут должен быть один проект, одно высказывание. А не то, что вы сделали с детского сада до сегодняшнего момента. Есть такая опасность в дебюте, когда человек пытается в него впихнуть все, что накопил. Это в кино особенно заметно, и это – неправильно. Не приводит ни к каким хорошим результатам. Можно относиться к диплому как к дебютной работе. С этими дипломами мои выпускники выигрывали, например, премию Кандинского и «Инновацию» – Полина Канис, Дима Венков, Альберт Солдатов, Саша Пирогова. Это все дипломные работы. Вот свойство хорошего дебюта: он выступает как свежая работа, поэтому ему необходима нагловатая бодрость. Кураж. Risky. Это же молодое искусство, оно должно это в себе содержать, такую рискованность.

Вероника Хлебникова. Насколько необходимы в процессе учебы показы за пределами мастерской, участие в фестивалях, выставках?

Кирилл Преображенский. Я за. Если у вас есть параллельно какая-то практика, это прекрасно. Если кто-то по каким-то причинам не сделал выставку или в групповой выставке не участвовал, на втором курсе я уже предлагаю задание: все должны сделать по выставке в школе. Должна быть какая-то материальность, должна быть проделанная работа, работа с пространством. Не важно, внутри рамки кадра или внутри реального физического пространства. А то, что как можно больше людей посмотрит, конечно, плюс. Хотя я не очень верю в лайки и в количество просмотров. Фестивали – да, конечно, это профессионализация, ответственность. И я очень рад, что студентов и выпускников Школы Родченко приглашают на фестивали и они там добиваются успеха,

наград, признания. Как, например, недавно Миша Максимов, получивший приз за работу «Смерть Меня» в Ханты-Мансийске.

Вероника Хлебникова. В работах ваших студентов много рефлексии на тему статуса начинающего художника, профессиональной самоидентификации. Чем инспирирована такая рефлексия и плодотворна ли она?

Кирилл Преображенский. Если это погружение дает художественный результат, пусть оно будет. Человек исследует контекст, пусть очень локальный, но зато он весь его как бы просеял мелким ситом. А бывает, происходит деформация – чем глубже погружение в контекст, тем сильнее фрустрация. Некоторых это парализует, парализует их волю, они начинают бояться какого-то высказывания. Второй год в «Родченко» часто бывает кризисным – от давления знания. Человек уже столько узнаёт, что он начинает бояться самовыражаться.

Вероника Хлебникова. Вы согласны с выводами «Дипломной работы» Антонины Баевер о том, что невозможно подделать результаты обучения современному искусству? Соответствует ли это действительности?

Кирилл Преображенский. Нет. Очень много такого искусства сейчас, многие художники делают неплохие карьеры. Это знак времени, Zeitgeist. Сейчас очень много подделок, очень много посредственности, очень много дизайна.

Антонина сначала училась у меня, но защищала диплом у другого мастера. В том, что касается образования, я согласен с ней. Но что нельзя сделать карьеру из подделок – это не так. Это тоже вопрос вкуса, оценки.

Вероника Хлебникова. Тогда можно ли подделать и систему обучения, если можно подделать диплом, если можно подделать произведение?

Кирилл Преображенский. Подделать можно все. Я это отрефлексировал, когда год преподавал в «Свободных мастерских». Есть такое учебное заведение при Московском музее современного искусства. Мы сделали проект, который так и назывался FAKE. Это было пять лет назад. Студенты выбрали произведения искусства из мировой истории и подделали их. И вот мы устроили такую выставку подделок от классики до видеоарта. Да, конечно, тема фейка присутствует.

Вероника Хлебникова. И каковы признаки поддельной педагогики?

Кирилл Преображенский. Отсутствие пролонгированного результата. Первые выпускники Школы Родченко заканчивали почти десять лет назад. Через десять лет после первого выпуска можно сказать, о чем вообще была речь. Вот это я считаю первым моментом подведения итогов. Стоило ли этим заниматься. Сейчас можно сказать, что стоило. ◆

Бакур Бакурадзе

В МЯСОРУБКЕ

Интервью ведет Никита Карцев

Бакур Бакурадзе – режиссер, сценарист, продюсер. Автор фильмов «Москва» (2007, к/м., совместно с Дмитрием Мамулией), «Шультес» (2008), «Охотник» (2011), «Брат Дэян» (2015). С 2013 года преподает в Московской школе нового кино.

Никита Карцев. Хочу понять с твоей помощью – что в голове у ребят, которые приходят к тебе учиться? Что они снимают, зачем, нужно ли это кому-то?

Бакур Бакурадзе. Вопрос, нужно ли это кому-то, настолько актуальный, что с него хочется начать. Я часто думаю о том, что делать сейчас молодому поколению, которое обязано начать творить в кино. Честно говоря, я в растерянности. Иногда кажется, что талантливым ребятам, которые могут что-то реально предложить киноискусству как художники, вообще стоит уйти из профессии или вовсе не приходить в нее. Я это без пафоса говорю. Мне сложно понять роль Министерства культуры в нашей жизни. Непонятно, на что оно ориентировано. Скорее всего, на кассу, на развлечение, на патриотизм… Но не на искусство. Сегодня все, что касается культуры, развития мышления, свободного взгляда на мир, авторского взгляда на мир, не находится в поле интереса Минкульта. Ему все это неинтересно.

Никита Карцев. Зачем тебе, свободному художнику, Министерство культуры? Неужели нельзя жить без него?

Бакур Бакурадзе. Уже без него создаются фильмы. Балагов снимал без него, Звягинцев, Гигинеишвили. Понимаешь, кинематограф претерпевает серьезные изменения. Лет десять назад home video style, который начался в 90-х с «Догмы» и Дарденнов, был приемлем в авторском кино. Сегодня он перешел в YouTube, стал общим местом, потерял актуальность, изжил себя. А если ты выходишь за рамки бытового повествования, то сразу заходишь в ворота суперпостановочного кино – с декорациями, костюмами и т.п. Сокуров говорил несколько лет назад на «Кинотавре», что кино в любом случае должно сниматься за деньги. Я тогда это не очень понял, но сейчас мне четко ясно, что это

значит. Это значит, что кино не должно быть лишено художественности. Ручная камера приобрела некоторую художественность, потому что позволяла сократить дистанцию. Тем более что в конце 90-х и начале нулевых главным героем стал люмпен или простой человек. Общество было так устроено, что вроде был порядок в мире и в России, и гуманно было обратить внимание на экзистенциальную проблему простого человека, на выброшенных людей, маргиналов. И ручная камера очень хорошо подходила для этих целей, она была самой оптимальной художественной точкой взгляда. Время поменялось. Раньше нам казалось, что проблемы внутри одного человека, а оказалось, что они не внутри, а в месте и времени. Соответственно поменялись и задачи. Приходит время больших проблем, больших героев. Таких, как в фильме Скорсезе «Таксист». Там у человека никто ничего не отнимает, не делает ему лично зла, он работает таксистом, зарабатывает деньги. Но его возмущает мироустройство, он дискомфортно чувствует себя в этом мире. Он не люмпен, он герой большого романа XIX века. Тематика меняется. Если раньше я хотел снять про нищего, который просит деньги на улице, то сейчас интересно, какие мучения терзают людей, у которых амплитуда внутреннего переживания гораздо больше или могла бы быть больше. То есть если снимать про нищего, то про того, который начинает противостоять миру. Раньше были «Бог и я», но теперь герой вышел из этой парадигмы и вошел в парадигму «мир и время». Люди стали социально активнее. Вот о чем думает молодежь. Как на эту тему сделать малобюджетный фильм, чтобы остаться независимым? Молодые художники болеют сердцем, выявляют больные зоны. А чиновники делают все, чтобы эти больные зоны прикрыть, чтобы никто на них не обращал внимания. Идет трансляция псевдорадости: у нас все хорошо. А это ложь, это значит закрывать глаза на то, на что закрывать нельзя. Это насилие – демонстрировать то, что в демонстрации не нуждается. Все остерегаются об этом говорить, потому что надеются, что Минкульт им что-то где-то даст. Так возникает манипуляция, и люди вынуждены молчать.

Растет молодое поколение, среди них есть очень талантливые ребята. В чем наша задача? Дать им возможность проявить себя и начать авторский процесс, который и является движением кинематографа. Довериться их ощущению мира, их взгляду. А мы им в лице существующего Министерства культуры не доверяем. Представь ситуацию. Человек написал сценарий, должен снять дебют, а в Минкульте в это время идет разбор: этому «Васе» надо дать, потому что он хороший парень, а этому «Пете» потому, что он сын того-то, а этому тоже нужно по какой-то причине. До талантливого парня очередь просто не дойдет. И теперь молодой режиссер, у которого есть шанс сказать свое слово в кино, начинает пробуксовывать. Естественно, у него начинается фрустрация, и следующий свой сценарий он уже будет делать под давлением обстоятельств. Уже не будет писать

Московская школа нового кино

чисто, так, как чувствует. Он уже не идет по естественному пути. Ему в Министерстве культуры не помогают. Из всех дебютов прошлого года событием стал лишь один, попав на Каннский фестиваль, и он не был поддержан Минкультом. Все значимые картины прошлого года, кроме «Аритмии», Минкульт не финансировал. Три из четырех! А что он тогда финансировал? Где эти фильмы? И кто эти люди, которые на государственные деньги снимают ерунду? Я лично знаю несколько продюсеров, которые каждый год подают негодные проекты и получают финансирование. Это зло, потому что там, где должна лежать подлинная вещь, оказывается подмена. Ты все это знаешь без меня, это все знают.

Никита Карцев. И все же студенты каждый год приходят учиться кино.

Бакур Бакурадзе. Студенты как раз этого не знают. Они не знают, что такое Минкульт. Они знают, что такое кино. Они любят кино. Они смотрели кино. В них есть кинематографический код и энергия. Они наивно приходят учиться. Вот если они приходят в институт, где учат делать ширпотреб, то им дорога открыта. А если они приходят в такое заведение, где преподают серьезный, глубокий кинематограф, который остается в истории, то я не знаю, что им сказать. Во время встреч на Дне открытых дверей я честно говорю: время очень сложное, имейте в виду, что вы можете хотеть снимать крутое кино, а потом придется делать тупые сериалы. Но как можно помешать человеку, который приходит с душой, с эмпатией, со светлыми намерениями?

Никита Карцев. Ты тоже когда-то снимал дебют. Тогда тебя не останавливали сложности. Ни отсутствие денег, ни мизерное количество пленки и съемочных дней.

Бакур Бакурадзе. Если бы Сельянов не дал деньги на съемки «Шультеса», на который я реально очень много времени положил, если бы этот сценарий до сих пор лежал и я не снял бы эту картину, которую ценит достаточное количество людей, если бы Юля Мишкинене не помогла мне снять «Москву», то не знаю, как бы я стал пробиваться. При том, что «Шультес» не первый мой сценарий. Но именно на него я очень рассчитывал. Снимал бы я второе кино или нет, как это на меня повлияло бы, насколько я вообще потерял бы внутренние силы? Да, у тебя есть запас сил на борьбу, но он не бесконечный. Если тебя один раз обломали, второй, третий… Представь, какая фрустрация накрывает человека…

Когда молодой режиссер пишет сценарий, по которому хочет снять фильм, он не ищет человека с деньгами. Он ищет единомышленника. Когда я делал «Шультеса», то знал, что мы с Сельяновым в какой-то мере мыслим одинаково. Его вера в меня вселяла и мне веру в себя. Мое доверие и уважение к нему как к увлеченному продюсеру толкало дело вперед. А как сегодня найти друга?

Никита Карцев. И все же: какие замыслы у молодых, какие мысли?

Бакур Бакурадзе. Они формируются. У них болит сердце за многое. У них может болеть сердце за собаку бездомную, за что угодно. Иногда их тянет в стереотипные зоны. Например, тюрьма. Хотя на самом деле российская тюрьма – это тоже мегатема.

Никита Карцев. «Кроткая» Лозницы во многом про это.

Бакур Бакурадзе. У Лозницы крутой фильм. Если это осознанно, проработано от и до, то тема может быть любой. Тюрьма, свадьба, что угодно. А если не до конца и не честно отрефлексировано, есть вероятность, что человек может попасть в конъюнктуру. Я начал разговор с того, что сейчас время больших проблем в кинематографе. Время «Таксиста» пришло, понимаешь?

Никита Карцев. Это же вроде проблемы 70-х, а не наших дней?

Бакур Бакурадзе. В конце 50-х, в 60-е и в начале 70-х кино имело функцию религии. Не с точки зрения веры, а с точки зрения морали. На это очень сильно повлияла вторая мировая война. Общество после такого катаклизма нуждалось, чтобы кинематограф им помог. Люди ходили в кино и там узнавали себя. Смотрели, где правда, где неправда. После 70-х кинематограф раздвоился. Он стал суперинтеллектуальным, с одной стороны, с другой – суперзрительским. Сейчас наступило время, когда аттракционы на экранах почти изжили себя. При этом растет поколение, которое смотрит хорошие драматические сериалы. И оно хочет видеть эту драму в кино. А теперь представь ситуацию. Мы смотрим сериал «Карточный домик». Мы можем сказать, что да, все в мире устроено именно так, но сам сериал не несет функцию правды.

Никита Карцев. Это просто развлечение.

Бакур Бакурадзе. Но если сюжет «Карточного домика» в лаконичном формате впихнуть в кино и показать на большом экране – это уже серьезное заявление. Это уже претензия запечатлеть то, как мы живем.

Никита Карцев. Смотря как снять.

Бакур Бакурадзе. Просто сам формат кино другой. Сериал воспринимается как развлечение только из-за своей длины. Мы следим за персонажами, за сюжетными поворотами. Но это просто игра, компьютерная игра. На большом экране ее нет. Все сразу становится суперзначимым.

Никита Карцев. От вашей Московской школы нового кино фильмы молодых уже не раз попадали в Каннскую программу Cinéfondation. Значит, не все так плохо?

Бакур Бакурадзе. Школа дает результат. Но это независимая школа. У нее нет никакой поддержки. Разве так надо жить, чтобы независимая школа учила студентов? И потом они на независимые деньги шли снимать? Может, если бы в стране было в порядке вещей, что Минкульт в принципе не дает деньги никому, все бы перестроили мозги и приспособились. Кино в любом случае должно жить. Возникли бы фонды, как во всем мире. Нашлись бы другие ресурсы.

Никита Карцев. Какой тогда смысл в твоей работе? Если не для кого снимать, то зачем кого-то учить?

Бакур Бакурадзе. Я все-таки верю, что жизнь на месте не стоит. Все в конце концов благополучно лягут в могилу, на их место придут другие. Я верю, что ситуация изменится. Поэтому мы даем студентам понять: двигайтесь туда, где ваша душа. Может быть, вам повезет и придет ваше время.

Даже один человек может изменить ситуацию, и она уже не будет прежней. Вот пришел новый человек на позицию руководителя департамента кинематографии. У него есть шанс улучшить климат. Я на это надеюсь. Если у человека есть любовь к кино, желание и принципы, он может остановить поток фальши.

Никита Карцев. Но ты получаешь удовольствие от работы? Пришел молодой человек, снял классный фильм, ты его посмотрел и порадовался. В этом смысл?

Бакур Бакурадзе. Я люблю кино и, наверное, неплохо разбираюсь в нем. Я знаю, что могу принести пользу российскому кинематографу. И, кажется, уже приносил. Потому что я знаю, что есть люди, которые смотрели мои фильмы, учились на моих фильмах. Эти фильмы не европейские. Они русские. Может быть, они не выдержаны в супертрадиции, но они самобытные русские фильмы. Я могу или сам снимать, или кому-то помочь это сделать, научить, подсказать, поделиться опытом. Или участвовать в производстве как продюсер. Искать где-то деньги и вместе с режиссером стоять и делать. У каждой из этих функций своя роль. Одна из этих ролей – преподаватель. При том, что преподавательская деятельность очень энергозатратная. Перед тобой сидит огромное количество людей, которые устроены по-разному.

К каждому нужен подход. А это значит, что ты должен переключиться и понять, куда он на самом деле движется. Не навязывать ему свое, а помочь, скорректировать направление, в котором он идет. Это может быть комедия, драма – все что угодно. И вот я, человек, который никогда не думал о комедии, пытаюсь переформатировать свой мозг и максимально им помочь, учитывая тот опыт, который у меня есть. Это забирает силы, очень много сил. Когда после лекции или занятия выходишь, такое ощущение, что тебя в мясорубке прокрутили и ничего от тебя не осталось. Все соки выжаты. И тебе нужно какое-то время, чтобы опять мозги в свою систему координат встроились, встали на место.

Форматные скачки туда-сюда вредны. Я один раз в жизни снимал сериал, тогда я ходил и говорил всем, что мне по фигу, и что эта практика никак на мне не отразится. Но она все равно в какой-то мере сбила мне прицел. Ну вот, например… Во время съемок следующего фильма ко мне подошел оператор и сказал: «Ты раньше никогда не торопился говорить «стоп». Почему сейчас торопишься?» Раньше я чувствовал энергию происходящего и выжидал интуитивно. Знал, что, если сейчас не остановлю съемку, продолжу, может родиться что-то более важное. Я дожидался таких моментов. После съемки сериала это чутье притупилось. Номинально актеры все сделали, вот я и сказал «стоп». Хотя на самом деле там было возможно продолжение, могла возникнуть жизнь.

Я очень часто сомневаюсь в том, насколько серьезную пользу я приношу. Но в силу того, что ребята ко мне тянутся, общаются со мной, даже после окончания школы присылают новые сценарии, нуждаются в моих советах, я понимаю, что им помогаю. И это дает силы и веру в то, что делаю это не зря. ◆

Борис Хлебников

МОТИВАЦИЯ ЭГОИСТОВ

Беседу ведет Никита Карцев

Борис Хлебников – режиссер, сценарист. Автор фильмов «Коктебель» (2003, с Алексеем Попогребским), «Свободное плавание» (2006), «Сумасшедшая помощь» (2009), «Долгая счастливая жизнь» (2013), «Аритмия» (2017). Преподает в Высшей школе журналистики ГУ-ВШЭ на курсах документального кино и театра и основ продюсирования телевизионных фильмов.

Никита Карцев. Почему люди решают начать снимать кино?

Борис Хлебников. Это момент эгоистичный, развлекательный, наглый. В моем случае так и было. Мне казалось, что я хочу заниматься кино. И хотя я был уверен, что мы снимем полную фигню, почему-то меня это не останавливало. Я был киноманом и решил пойти на киноведческий, туда было легче поступить. А потом мы с Попогребским начали потихоньку снимать короткометражки – сначала документальный, потом игровой фильм. Сели писать сценарий полного метра. Вот и вся история. Я относился к кино как к развлечению. Никаких перспектив не видел, но продолжал этим заниматься. Мне это было дико интересно в тот момент.

Никита Карцев. А как же награды, признание? Об этом вы совсем не думали?

Борис Хлебников. Это сегодня есть распределение. Ты помещаешься на одной из полочек. Можешь переходить с одной на другую, но сами-то полки остаются. А тогда никаких полок не существовало, потому что не было ничего. Ни проката, ни так называемого фестивального кино. В 2003-м, в один год с нашим «Коктебелем», вышел выдающийся фильм «Бумер», но и его прокатывали странным образом, потому что не было кинотеатров.

То, что в одно время появились Бакурадзе, Хомерики – вся новая волна людей, которые делали типа артхаус, – это селекционный момент. Ни один здравомыслящий человек не хотел идти в кино. Кино хотели заниматься бывшие киноманы, которых здравый смысл и мысли о том, чтобы построить карьеру или получить награду, интересовали куда меньше, чем возможность художественного высказывания. В этом смысле в какой-то мере мы нанесли большой вред киноиндустрии,

потому что пятнадцать лет пропагандировали, да и сейчас, наверное, продолжаем пропагандировать, скажем так, некоммерческое кино.

Никита Карцев. У современных авторов другие цели?

Борис Хлебников. Ими движет то же самое – желание самовыражения. Это мотивация эгоистов. Ты хочешь рассказать то, что ты знаешь, и тебе кажется, что это всем невероятно интересно. А будет так или нет – вопрос второй.

Никита Карцев. Как проходят твои занятия со студентами?

Борис Хлебников. Я не то чтобы очень интенсивно с ними занимаюсь. У меня был один курс, который я вел вместе с Денисом Клеблеевым, сейчас второй. После первого курса мы много чего поняли – что делали правильно, а что неправильно. Стало чуть понятнее, что и как исправить. Надеюсь, второму курсу будем преподавать лучше.

Никита Карцев. Что вы говорите студентам?

Борис Хлебников. Почти ничего. Встречаемся раз в неделю, задаем им тему. А они, собственно, должны раз в неделю снять по короткометражному этюду на две, три, четыре минуты. Потом снова встречаемся через неделю, смотрим и все вместе обсуждаем, что они сняли. Вот и вся методика.

Никита Карцев. Про что они снимают?

Борис Хлебников. Про новый курс пока говорить рано, они только начали. А прошлый был весь современный. Человек десять из двадцати делали очень современные вещи на важные темы. При том, что половина курса снимала комедии, но и те с социальным подтекстом.

Никита Карцев. А что насчет политической ситуации в стране? Она отражается на студентах?

Борис Хлебников. Нас спасает неисполнение законов. Все, что пропагандирует государство, что подхватывает за ним Минкульт и развивает в идеологию, в конечном итоге не выполняется. Государство и его запреты не работают как отлаженная машина. А оттого в кино постоянно просачиваются интересные и вольные вещи. Жили бы мы в Германии, у нас давно все было бы очень плохо. Но эта вольница, очень хаотичное мироустройство нас в каком-то смысле спасает.

Никита Карцев. Разочек может и просочиться. Но у нас нет системного свободного кино.

Борис Хлебников. Мне тоже не нравится текущая ситуация, очень пугает и вызывает отвращение цензура. Факт нашей жизни: цензура есть. Но я пока не могу привести ни одного случая, про который я бы знал, когда по цензурным соображениям не вышло дебютное кино. Я сейчас именно про дебют говорю.

Никита Карцев. Ну как же? Твой соавтор Наталия Мещанинова. Ее дебют «Комбинат «Надежда» запретили показывать в кинотеатрах, потому что в фильме матом ругаются.

Борис Хлебников. Саму картину-то не запретили. В Интернете она есть, можешь ее посмотреть. Да, она попала под идиотский закон. Но это не цензура. Не тот случай, когда фильм закрыт из-за политического

Высшая школа журналистики ГУ-ВШЭ

высказывания или резкой социальной критики. Давление на Серебренникова – политическая история, которая маскируется под экономическую. Вредоносная страшная мерзость. А закон о мате – это история ханжеской глупости и больше ничего. Кто от этого выиграл, я не понимаю.

Никита Карцев. Когда ты снимал дебют, у тебя не было закона о мате и не было дела Серебренникова. Был только эгоизм и уверенность в том, что вы с Попогребским можете что-то показать миру. Но ведь те, кто учится сегодня, видят, что происходит вокруг. Их это как-то отвлекает, мешает им?

Борис Хлебников. Тех, кто хочет заниматься чем-то социальным, резким, протестным, не так много, хотя они есть. Но они не впадают в диссидентство. Это не та история, когда борьба с государством становится целью. У них более свободная позиция. Того, про что ты спрашиваешь, они вообще стараются не замечать. Они рассказывают то, что им хочется, не вступая в дискуссию, можно так поступать или нельзя. Без журналистики это делают.

Сейчас совершенно с другими целями люди приходят в кино. Они видят большой рынок, большие перспективы. Каждый отлично для себя понимает, чем хочет заниматься. Этот человек хочет делать детское кино, этот – жанровую фантастику, третий – просто изучить ремесло, чтобы делать крепкие сериалы. У них совершенно по-другому голова работает, и идиотов, как мы, пришедшие в кино в 2000-х, намного меньше.

Никита Карцев. Меня, конечно, волнуют только идиоты. Разве может на них не влиять прямая цензура?

Борис Хлебников. Думаю, им на цензуру наплевать, и это совершенно нормальное состояние человека младше тридцати лет. Намного страшнее, если бы они стали бороться с государством. Если посвятить этому жизнь, перестанешь быть личностью, режиссером, потому что перестанешь быть объективным. Превратишься немножко в городского сумасшедшего. Благородного, хорошего, но зацикленного только на одном. И, в общем-то, такие сумасшедшие для государства не опасны. Практически в ту же секунду, когда Новодворская стала Новодворской, из нее сделали клоуна и нивелировали ее опасность для государственного строя до нуля. А человек, который делает то, что хочет, вообще не замечая ни государства, ни его законов, ни его предложений и перспектив, свободен. Он способен быть объективным. Ведь когда ты злишься или ненавидишь, объективно описывать предмет своих эмоций ты не можешь. В конце концов, это непрофессионально – быть диссидентом, если ты режиссер.

Никита Карцев. Даже так?

Борис Хлебников. Я просто не хочу, чтобы этот разговор шел в морально-этическую сторону.

Никита Карцев. Давай без морали. Просто проведем мысленный эксперимент. Твой студент захочет снять политический триллер. Или драму на любую тему из ежедневных новостей. Не будучи ни государственником, ни диссидентом – просто холодным, рассудительным человеком. У него ничего не получится. Есть ряд тем, на которые сегодня невозможно представить объективный фильм. Если только за чьи-то частные деньги.

Борис Хлебников. Я уверен, что нет ни одной темы, которую не смог бы реализовать выдающийся парень Кантемир Балагов. В его «Тесноте» нет ни одной поправки, ни одной поблажки тому времени, в котором он живет.

Никита Карцев. Да, но он снимает про 98-й год.

Борис Хлебников. Я думаю, если бы он снимал про наши дни, то делал это точно так же… Очень странный разговор у нас. Я полностью на твоей стороне. Более того, на твоем месте я задавал бы те же вопросы. Но при этом я абсолютно уверен, что этот разговор будет неликвидным уже через полгода. Мы будем жить в совершенно другой стране. Она меняется в очень плохую сторону, причем все быстрее. Раньше мы раз в год ощущали себя в новом пространстве, потом раз в месяц, а сейчас раз в неделю. То, о чем мы говорим, к времени выхода журнала устареет. А актуальными будут совсем другие вещи.

Никита Карцев. Я просто пытаюсь тебя расшевелить. У тебя в прошлом году вышел фильм «Аритмия», от которого все сошли с ума. Вполне логично после такого успеха сейчас спокойно рассуждать: «Подумаешь, цензура! Все можно. Я же снял. Критики в восторге, зрители рыдают, награды все мои. В стране можно нормально жить и работать». А тут я прихожу и бешу тебя своими вопросами.

Борис Хлебников. То, что я говорю, в каком-то смысле самозащита. Я не хочу отворачиваться от повседневности. Мне хочется описывать то, что происходит, и делать это честно. Но в то же время я не хочу с тобой соглашаться, потому что тогда в какой-то момент может включиться самоцензура. Ты говоришь, что нельзя снять политическую драму, а я хочу возразить: почему нельзя? Самоцензура гораздо тупее и парадоксальнее, чем цензура официальная. Вот мы говорим про студентов, и, знаешь, кто-то из них, бывает, спрашивает: «Можно использовать мат, когда мы снимаем отрывки?» Я говорю, конечно, можно, мы же нигде их не собираемся показывать публично. Они спрашивают: «А можно они будут трахаться в кадре?» Для меня такие вопросы странно звучат, мне бы не пришло в голову их задавать.

Никита Карцев. Эти вопросы вполне логичны. У вас в школе, в отдельном огороженном загончике, они могут на экране материться, трахаться и вообще делать что хотят. Но завтра они выйдут в большой мир – а там ничего этого делать нельзя.

Борис Хлебников. Почему?

Никита Карцев. Потому что закон. Нельзя материться. Нельзя трахаться. Нельзя говорить «Путин – плохой».

Борис Хлебников. Можно.

Никита Карцев. Только в разговоре между нами с тобой на кухне.

Борис Хлебников. Если к кино относиться как к развлечению, продолжению детства и веселью, ты все равно не должен замечать законы и цензуру. Нужно просто делать кино так, как тебе нравится. Вот к чему я призываю. Можно ведь было писать все что угодно в Советском Союзе, если делать это в стол. Мы возвращаемся к такой же ситуации. С той поправкой, что кино становится очень дешевым занятием. И если раньше Довлатов писал в стол, то теперь можно снимать кино в стол.

Никита Карцев. И правда, чего переживать!

Борис Хлебников. Есть данность. Есть страна с конкретным правительством, экономической и политической ситуацией. Что ты с этим можешь сделать? Либо ты здесь живешь, либо уезжаешь, либо начинаешь заниматься чем-то еще. Чем? Можно сесть и подумать на эту тему. Можно заняться революцией, что тоже нормальный выход. Их много. Ты сам выбираешь, по каким законам живешь.

Никита Карцев. То, что ты не революционер, понятно.

Борис Хлебников. Ну нет, наверное.

Никита Карцев. Давай хотя бы просто зафиксируем, что сегодня ситуация с дебютами паршивее, чем пятнадцать лет назад.

Борис Хлебников. Нет.

Никита Карцев. Ничего не поменялось?

Борис Хлебников. А в чем паршивее?

Никита Карцев. Надо много факторов держать в голове. Да еще и родину любить.

Борис Хлебников. Нет. Дебют нафиг никому не нужен. В тот момент, когда Прилепин, Лимонов, Быков считались опасными для государства людьми, когда их не пускали в телик, их книги продолжали лежать в книжных магазинах. Полными прилавками! Большой государственный чиновник думает примерно так: если их увидят двадцать миллионов человек, это уже серьезно, нафиг надо. А то, что пятнадцать очкариков купят книжку, – да и пусть читают, они никакого отношения к избирателям не имеют. С дебютами то же самое. Чиновников не интересует арткино. Каким образом Кантемир Балагов может повлиять на события в стране? Никаким.

Никита Карцев. На этот счет у Мединского есть любимая поговорка: пусть расцветают все цветы, но поливать мы будем только те, что нам нравятся. Ты говоришь, что кино сегодня стоит дешевле, и это правда. И все-таки кино стоит денег. Без поддержки государства съемка любого фильма вынуждает тебя к сверхусилиям. Это нормальная ситуация?

Борис Хлебников. Так было всегда.

Никита Карцев. Кино – это естественный отбор, и если ты достаточно эгоист, то найдешь способ снять дебют?

Борис Хлебников. Ну да. Никто не обращал и не обращает внимания на дебюты. Если попал к продюсеру, который стабильно получает деньги в Минкульте, значит, и ты найдешь финансирование на кино. Если не попал к такому продюсеру – не получишь денег в Минкульте. Мне кажется, все это не имеет отношения к теме и к качеству самого дебюта.

Никита Карцев. Будущее у русского кино есть?

Борис Хлебников. Такой вопрос надо задавать либо в Индии, либо в Америке. У нас нет кино как индустрии. Так же, как в Европе. Спросил бы ты в 70-е годы: «Что там за будущее у итальянского кинематографа?» Тебе ответили бы: «Вот Висконти, вот Феллини, вот Антониони…» А в итоге в 80-е годы вообще ничего, ноль. Так и у нас. Кино очень социальная штука, непредсказуемая и волнообразная.

Никита Карцев. Волны – это хорошо, но вот ты говорил про Балагова, а за ним стоял вполне конкретный Александр Сокуров. Он из режиссера проходных веб-сериалов вырастил режиссера, за которым следит весь мир. Никто не умаляет таланта Кантемира, но именно Сокуров создал, пусть ненадолго, на Кавказе систему, при которой этот талант смог раскрыться. Может, не было бы провалов в русском кино, если бы эти условия существовали на постоянной основе?

Борис Хлебников. Во ВГИКе тоже преподавали в разное время Ромм, Герасимов, Соловьев, Хуциев. Это система мастеров. Но к индустрии она никакого отношения не имеет. Это все какие-то незаменимые люди, появляющиеся в определенный момент. В Америке никто в жизни тебе не будет показывать кино, водить по музеям. Тебе расскажут про пятнадцать схем съемок сцены. Объяснят, как снимать экшн. Дадут огромную команду в помощь. Совершенно другой подход. Но именно благодаря ему у них не бывает существенных проломов в индустрии. А когда мы говорим про штучное производство: есть учитель, есть

ученики, – мы так и будем жить волнами. Мне кажется, ничего плохого в этом нет. Интересные вещи русское кино выдавало в моменты самоосознания большого количества людей. Появилось по поводу чего-то возмущение в обществе – появилось и кино. «Белорусский вокзал», «Полеты во сне и наяву», «Асса», «Брат». Фильмы, которые имеют отношение к искусству, а не к индустрии. И для того чтобы они появлялись, совершенно необязательно российскому кино быть все время в топе. Если тебя это беспокоит, у нас как раз огромные сборы сейчас. «Движение вверх», «Лед»… Правда, пока это особенно радикально на заработке режиссеров не отражается.

Никита Карцев. Да ладно?

Борис Хлебников. У нас же нет роялти. Если ты не сопродюсер, у тебя есть режиссерский гонорар, и всё.

Никита Карцев. Но гонорары-то выросли.

Борис Хлебников. Выросли. Но это не та сумма, которая подарит тебе беспечную жизнь и пенсию.

Никита Карцев. Поэтому ты берешься за сериалы и рекламу?

Борис Хлебников. В том числе чтобы заработать, да.

Никита Карцев. Бакур Бакурадзе рассказывал, что он один раз согласился снять сериал и почувствовал после, что немного сбил прицел. Не мог следующий фильм снимать так же тщательно, как раньше. Ты за собой такое замечал?

Борис Хлебников. А как я об этом скажу? Это тебе надо мне сказать. Этого же никто в себе сам не замечает. Мне просто нравится много снимать. Я сейчас делаю сериал для ТВ3, до этого снимал «Озабоченных…» для ТНТ. Не важно, как я на этих проектах оказался, но в результате я их оба себе присвоил. Долго сидел над сценариями, мы все готовили, много раз переделывали. Я не относился к этому как к зарабатыванию денег. На тот момент это была моя главная работа. Меня вообще не волновало, что я снимаю что-то для телевидения. Мне было интересно обустроить этот мир, чтобы он вышел ровно с той гранью условности, которой я добивался. Комедия – очень сложная вещь по настройке, по игре, и мне хотелось попробовать себя в решении этой задачи. Может, я сбил себе прицел, но мне в тот момент было действительно интересно. Вот и с новым сериалом я просидел полгода над сценарием. Мы переписали его раз десять, и в результате он ко мне имеет большое отношение. И я к нему имею большое отношение. Я не чувствую себя просто нанятым рассказчиком.

Никита Карцев. А твои студенты что хотят делать? Сериалы, авторское кино, «Движение вверх»?

Борис Хлебников. Они очень разные. Не только у меня, а вообще в киношколе. Мы с Денисом Клеблеевым не пытаемся создать секту любителей социального и похожего на реальность кино. Я очень аккуратно отношусь к обучению студентов, чтобы не подламывать ребят под наши вкусы. Бывает, что я совершенно не совпадаю с ними. Но понимаю, что они талантливые и их не надо ломать. Наоборот, поддержать в том,

что они делают. И тогда у них может получиться очень востребованная и состоятельная вещь. Даже если мне она не понравится, это уже не их проблемы.

Никита Карцев. По ощущениям съемка дебюта отличается от работы над любым другим фильмом?

Борис Хлебников. Да.

Никита Карцев. Есть в тебе в этот момент своя суперсила?

Борис Хлебников. Есть. И вот еще что. Когда снимаешь пятый или шестой фильм, у тебя накопилось огромное количество знаний по поводу того, как тебе быть, если вдруг сцена не получается. Ты всегда понимаешь, как в случае чего можешь все исправить на монтаже. Тут подснимешь, там перекроешься, что-то звуком выправишь. Этот опыт поначалу работает на тебя, он твой помощник. Твой профессионализм. Но со временем, мне кажется, есть риск начать халтурить. Потому что держишь в голове, что в случае любой неудачи всегда сможешь найти выход. В случае же дебюта ты, безусловно, придумываешь велосипед, ты еще не знаешь ничего. В том числе и того, как и что можно или нельзя исправить. Ты не знаешь, какие поблажки можешь себе позволить. Поэтому добиваешься своего оголтело. В результате случаются открытия.

Никита Карцев. Когда ты смотришь фильмы студентов, встречаешь открытия?

Борис Хлебников. Бывает. Я много интересного у них увидел. Очень много того, что, я думаю, бессознательно спер.

Никита Карцев. Все-таки нужно кому-то сегодня кино или нет? Или оно по-прежнему блажь и эгоизм?

Борис Хлебников. Не знаю. Не думаю, что кино невероятно нужно. Если мы очутимся без кино, вдруг окажется, что его никогда и не было, ничего страшного не произойдет. Книжек вполне достаточно. ◆

Алексей Попогребский:

«Я ПАНИКЕР»

Беседу ведет Никита Карцев

Алексей Попогребский – режиссер, сценарист. Автор фильмов «Коктебель» (2003, с Борисом Хлебниковым), «Простые вещи» (2007), «Как я провел этим летом» (2010), сериала «Оптимисты» (2016). Преподаватель Московской школы кино.

Никита Карцев. Как ты думаешь, почему люди сегодня хотят стать режиссерами? Поступают в киношколу. Идут к тебе учиться.

Алексей Попогребский. У нас нет мастерской имени какого-то режиссера. Мы стараемся брать пример с La Fémis, главной киношколы во Франции. Туда каждый год набирают всего пять-семь режиссеров, в принципе. И они поступают не в мастерскую к кому-то, а просто на поток. И когда начиналась история Московской школы кино, я подумал, что будет правильно создать такую же систему, при которой студент учится профессии у разных людей, чтобы освоить совершенно разные подходы и концепции.

Никита Карцев. Это практические занятия, теории, мастер-классы, разговоры о жизни?

Алексей Попогребский. Есть режиссеры, которые вообще ни фига не понимают в кино. В оптике, в камере, в свете, в технике. Я их знаю, они довольно известные. Тем не менее у них бывают хорошие фильмы. Есть режиссеры, которые прекрасно в этом разбираются, но не могут рассказать истории. Мы в Московской школе кино стараемся эту способность развить с самого начала.

Никита Карцев. То есть пытаетесь какие-то задатки превратить в навык?

Алексей Попогребский. Есть такая загадочная профессия, называется «дирижер». Когда в детстве мы смотрим на оркестр, думаем, зачем нужен человек, который в сюртуке с фалдами машет рукой. У музыкантов есть ноты, инструменты. А он зачем? Однажды у Римского-Корсакова спросили: «А что такое дирижирование? В чем суть этой профессии?» Он ответил коротко: «Дирижирование – дело темное». Всё.

Что такое режиссура? Это создание миров. Когда мы создаем фильмы, то конструируем мир, в котором есть свои законы, своя реальность. И просто назвать себя режиссером и начать рассказывать истории – недостаточно.

Это навык, который и так дан не всем. Так он к тому же не транслируется. Один из моих ближайших друзей Сергей Лучишин в свое время получил приз Cinéfondation за короткометражный фильм «Портрет». Это был в том числе первый фильм оператора Жени Привина, с которым я сейчас работаю. Получил Лучишин свой приз, уехал во Францию, женился на француженке, жил на Монмартре. А это всегда был человек, которого дико интересно слушать. Но вот он несколько раз пытался написать сценарий и снять фильм. Ничего не вышло. Почему я его вспоминаю? У Лучишина, которого я считаю талантливее себя в тысячу раз, так и не получилось рассказать историю от начала до конца. Чтобы была фабула, чтобы был сюжет. Каждый раз его уносило в разные стороны.

Никита Карцев. Мы сейчас говорим про какие-то прикладные навыки. Но есть люди с мыслью в голове, а есть люди без мысли. Вот среди ваших студентов каких больше?

Алексей Попогребский. Мы этого не понимаем изначально. Мы набираем людей интуитивно – тех, у кого есть вопрос. С ответом в режиссуру приходить не стоит, согласись. И очень сильно студенты переламываются между первым и вторым годом обучения. Те, кто был лидером, сменяются на отстающих. Кое-кто вообще сходит с дистанции.

Никита Карцев. Ваша интуиция при наборе – она на что реагирует? На какой-то блуждающий взгляд?

Алексей Попогребский. Обычно я веду прием либо с Борисом Хлебниковым, либо с Денисом Клеблеевым. У нас есть разные задания. Одно из них – мы показываем фотографию, и человеку, глядя на нее, нужно придумать историю. И очень часто бывает, что история под фотографию получается очень форматная. Сейчас, секунду. Тест. Что ты первое увидел сегодня на улице, когда вышел из дому?

Никита Карцев. Я помню последнее, что увидел перед тем, как зайти.

Алексей Попогребский. Что?

Никита Карцев. Обычный пьяный мужик, но он приковывал взгляд. Перед нашим домом когда-то стоял еще один, но его снесли. Скоро снесут и наш, потому что реновация. А пока она не наступила, между нами и дорогой после сноса соседнего здания появилась чистая зеленая лужайка. Такой местный Гайд-парк в районе Люблино. Деревья еще голые, ни листочка, и наш дом виден издалека, с проезжей части. Поэтому все, что выбивается из этого вида, сильно бросается в глаза. Особенно когда это мужик, который сидит на земле и не может встать, потому что он пьяный. А дальше можно думать: он бомж или просто напился. Но он в любом случае приковывает внимание. Не настолько, чтобы подойти и помочь – все-таки на улице уже тепло, его жизни вроде ничего не угрожает. Но все равно шел и смотрел на него.

Алексей Попогребский. Ну клево! А почему ты решил, что он бомж?

Никита Карцев. Наоборот, я про это не думал. У него очень выделялось пятно на заднице, потому что, видимо, он на ней к тому времени уже давно сидел, но в остальном выглядел вполне опрятно. Более того, у него был вид древнегреческой статуи, наполненной истинным

Московская школа кино

благородством. Но мы углубились в режиссуру. Давай вернемся к дебютам. Что это такое вообще?

Алексей Попогребский. Дебют – это паника. Ты понимаешь, что то, что ты сейчас делаешь, – это вся твоя жизнь. Ты берешь себя и бросаешь туда. Хлебников со мной не согласился бы, он более спокойный человек. Я – паникер.

Никита Карцев. Есть у дебютанта преимущество перед остальными?

Алексей Попогребский. Конечно. Потому что он делает что-то впервые. Я дико ценю это ощущение – того, что ты ничего не умеешь и впервые это делаешь. Поэтому, собственно, мои небольшие фильмы, все разные. Включая сериал.

Никита Карцев. Когда ты смотришь чужие дебюты, твои ощущения, ожидания отличаются от просмотра любого другого фильма?

Алексей Попогребский. Зайду издалека. Был 1992 год, я уезжал из Америки. Я там чуть не женился.

Никита Карцев. Очень издалека.

Алексей Попогребский. Я уже знаю, что умер мой отец, что я расстаюсь с любимой девушкой, что я уезжаю из страны. Я случайно сажусь на диван у друга ровно за день до самолета и… Тогда же не было кабеля. Или был кабель, но не было Интернета. И по этому кабелю шел канал Showtime, а по нему показывали какой-то фильм. Я всего две минуты его смотрю, а уже понимаю, что это что-то для меня адски важное. Показывают мне следующее: в каком-то среднеамериканском штате, как раз таком, где я жил, на шоссе падает дом. Потом что-то еще. Снова падает дом. Потом в кадре появляется абсолютно гениальный актер, который засыпает на дороге. Ты, мне кажется, мог бы уже понять, что речь идет про «Мой личный штат Айдахо». Хотя тогда я не

знал названия фильма, тем более того, что его снял Гас Ван Сент. Для которого это, если уж на то пошло, был не дебют ни разу. Но именно тогда, в минуты, когда я находился в довольно острой эмоциональной ситуации, этот фильм подействовал на меня очень мощно.

Мне кажется, что дебют – это не просто первый фильм какого-то автора. Дебют – это удивление. Чего мы хотим, каждый из нас? Мы хотим быть чуть больше, чем мы есть. Мы можем бороться за бокс-офис. Можем бороться за призы. Но что есть мерило того, что у нас фильм получился? Критики? Извини – нет!

Никита Карцев. И что?

Алексей Попогребский. Способность удивить себя. И дебют, мне кажется, это когда ты что-то делаешь в адской панике, потому что думаешь, что вся твоя жизнь сейчас пойдет в пропасть. И ты в этой панике делаешь что-то, что вдруг получается, и тогда удивляешь сам себя.

Никита Карцев. Твои студенты тебя удивляют?

Алексей Попогребский. Да! Я им это сказал недавно на выпуске.

Никита Карцев. Чем? Что тебя цепляет в том, что ты у них видишь?

Алексей Попогребский. А что нас удивляет в жизни, Никита?

Никита Карцев. Талант обычно.

Алексей Попогребский. Да нет, более простые вещи. Какая местность тебе запомнилась больше всего за последнее время?

Никита Карцев. Мне очень нравится улица Люблинская.

Алексей Попогребский. Ха-ха-ха…

Никита Карцев. Если ехать в область, то справа вдоль нее стоят гаражи. А после железнодорожное полотно с электричками. От этого получается достаточно большое пространство, которое физически нельзя застроить. И уже совсем вдалеке неровный ряд многоэтажек. Вроде бы один и тот же пейзаж, но из-за простора, неба, света он всегда разный.

Алексей Попогребский. И он тебя удивляет каждый раз?

Никита Карцев. Абсолютно.

Алексей Попогребский. Потому что нас удивляет как раз то, что мы, казалось бы, знаем, но что вдруг раскрылось под другим углом. Для этого не надо лететь на Марс или на Луну. Наоборот, режиссура – это способность оказаться на планете Земля и показать ее зрителям так, как будто ты прилетел с Марса. Это то, что в операторском искусстве мы называем «смена оптики», это то, что в режиссуре мы называем «найти ключ». Ради этого мы, собственно, кино и снимаем.

Никита Карцев. Кино ладно – а киношколы зачем? Они действительно помогают?

Алексей Попогребский. Не задавай мне этот вопрос. Я же сам в киношколах не учился.

Никита Карцев. Но преподаешь. Так что попробуй выкрутиться.

Алексей Попогребский. Ответ очень простой – питательный бульон. То, что я не учился в киношколе, для меня не такая большая травма, как то, что у меня было мало среды. Хотя я на ней паразитировал: я ходил к Хлебникову на занятия, когда он учился на киноведческом во ВГИКе.

Это то, чем мы, кстати, занимаемся в нашей школе, – бросаем одних людей на других. Я это называю «учиться друг об друга».

Никита Карцев. Формируете творческое братство, организовываете литературно-кинематографический салон?

Алексей Попогребский. «Салон» – плохое слово. Есть такая красивая история, которая, скорее всего, фикция. В начале 90-х годов одной балерине дали кучу денег, чтобы она сняла кино. Идет последний час первой смены. На площадке полный разброд и шатание. Балерина кричит – а у нее там куча народу в кадре: «Ну, господа, мизансценируйтесь! Мизансценируйтесь!» А рядом сидит очень известный оператор, очень опытный, и добавляет: «И, пленка, экспонируйся! Экспонируйся!»

Мы же понимаем, что, если изначально будем друг об друга тереться – об актеров, операторов, звукорежиссеров, сценаристов, – мы на площадке уже не будем так глупо себя вести.

Никита Карцев. Научите вы студентов не теряться на площадке, а дальше что? Что с ними будет после школы?

Алексей Попогребский. Это подлый вопрос. Не знаю. От них зависит. У меня есть любимая поговорка – «Волка ноги кормят».

Никита Карцев. Ну о'кей. Киношколы не нужны… Что будет с вашими студентами дальше – непонятно.

Алексей Попогребский. Секундочку. Если ты перечитаешь, что мы записали с тобой, ты увидишь, что киношколы очень нужны.

Никита Карцев. Для того, чтобы ваши студенты прекрасно провели время?

Алексей Попогребский. Не знаю. Они адски проводят время. У них ужасно насыщенные два года. Наши студенты кроме прочих вещей должны отлично понимать, что в нынешней ситуации от режиссера зависит огромное количество вещей, в том числе связанных с финансами. Сроки сдачи, переработки, количество смен. Потому что, каким бы ты ни был гением и творцом, сейчас сложно себе представить, что Тарковскому дали бы переснять «Сталкера».

Никита Карцев. Вот появится у нас новый Тарковский, мы и посмотрим, дали бы ему переснять заново фильм. Но его же нет.

Алексей Попогребский. Да не дали бы. В любом случае сегодня режиссеру надо быть более производственным.

Никита Карцев. А цензура в школе есть?

Алексей Попогребский. Да ты что? Вообще нет.

Никита Карцев. Выходит, вы немного дисциплине, немного производству. Но в основном студенты варятся в собственном соку, творят что хотят. А потом выплескиваются в нашу жизнь, какая она есть, где они никому не нужны. И они либо забивают на кино, либо проклинают всех и идут снимать сериалы и рекламу. Получается, дебют – это первый и последний раз, когда они что-то делают по-настоящему.

Алексей Попогребский. Нет!

Никита Карцев. А как?

Алексей Попогребский. То, что ты описал, не сильно отличается от моей жизни сейчас…

Никита Карцев. Тем более.

Алексей Попогребский. Когда мы с Хлебниковым начинали – в 2003 году, – мы очень ловко влезли в форточку. Потому что окно еще было не построено. А 2003 год – это что такое? Сначала «Коктебель», потом «Возвращение»... С нас все началось. При том, что мы пробовали мальчика из «Возвращения» на «Коктебель», а Андрей Звягинцев пробовал Черневича на папу в «Возвращении».

Мой постоянный круг общения – это Хлебников, Прошкин, Велединский, Бакурадзе и т.д. Люди, которые формировали когда-то облик российского авторского кино. И что мы видим сегодня? Бакурадзе стал продюсером одного из самых успешных коммерческих фильмов за последнее время. Коля Хомерики стал режиссером двух якобы бокс-офис-хитов. И я, и Хлебников снимаем рекламу и сериалы…

Никита Карцев. О чем это говорит?

Алексей Попогребский. Вот ты меня младше на много – на поколение. А мы выросли на советских фильмах. Они всегда были внежанровые, а оттого и наше сознание было такое же – внежанровое. Отсюда, мне кажется, вся российская «новая волна». Люди, которые пришли после нас, уже выросли на американском кино, которое по определению более жанровое. И они уже не с такой растерянностью смотрят на все это.

Никита Карцев. Зато у вас не было готовых схем, тех самых ответов.

Алексей Попогребский. Мы каждый раз изобретали велосипед.

Никита Карцев. А современные режиссеры берут уже не просто готовый велосипед, а мотороллер, усаживаются на него, поддают газку – и вперед.

Алексей Попогребский. Я же не против.

Никита Карцев. Ты только что говорил, что режиссер – это тот, кто приходит в профессию без готовых ответов. Отсюда и вопрос – режиссер ли он? Вот этот человек, который штурмует сегодня бокс-офис?

Алексей Попогребский. Конечно. У меня любимый режиссер Трюффо. А Трюффо снял такое количество попсы. Это я себя оправдываю, наверное, да?

Никита Карцев. Вот ты бы в глубине души чего хотел – чтобы твои студенты были авторами или режиссерами рекламы?

Алексей Попогребский. Мне на каком-то фестивале, по-моему, в Берлине, рассказали, что к Кшиштофу Кесьлёвскому за десять дней до смерти привели домой кучу студентов. Те его спросили: «Кшиштоф, вот мы студенты, будем снимать кино. Что вы можете нам пожелать?» Он им сказал, знаешь что? «Make films that make money». Сказал и умер. Вот поэтому раз есть люди, которые поступают к нам в школу и платят не самые маленькие деньги, то я выступаю за то, чтобы они получили профессию, с помощью которой как минимум смогут эти деньги...

Никита Карцев. Отбить.

Алексей Попогребский. Да.

Никита Карцев. А в Канне пусть побеждает кто-нибудь другой?

Алексей Попогребский. Это не про меня. ◆

Елизавета Спиваковская

ВОЗМОЖНОСТЬ САМО-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Елизавета Спиваковская – театровед, театральный критик, куратор. Публиковалась в журнале «Театр», «Петербургском театральном журнале». Магистрант Института прикладного театроведения (Гиссен, Германия)

Любое профессиональное образование подразумевает, что человек с дипломом готов вступить в профессию, что он или она получает за годы обучения необходимые навыки и опыт, чтобы работать в выбранной сфере. Не исключение и высшее театральное образование, это скажут вам и режиссеры, и актеры, и критики, и, уж точно, зрители. Так это устроено не только в России. Люди прорываются годами, мечтая попасть туда, где они овладеют тайной мастерства. Так устроена театральная школа примерно последнее столетие. То есть примерно с момента появления профессии «режиссер» и соответственно режиссерского театра. Парадокс состоит в том, что, скажем, родоначальники этой профессии не имели профессионального образования, им нужно было придумать не только саму профессию, но и методы обучения.

Ситуация усложняется, если думать о внеинституциональных, независимых театральных компаниях и объединениях, о явлениях, которые создаются на энтузиазме и в результате эксперимента. Как и где учиться, чтобы стать «независимым» режиссером? И чему, собственно, нужно учиться в таком случае? Из истории авангардного движения мы знаем, что художник и традиция – вещи едва совместимые. Что школа как место сохранения и передачи знания больше знает о прошлом, чем о будущем. Тогда каким образом подготовить учащихся сегодня художников к будущему – к той практике, которой еще нет?

На театральном факультете (DAMU) в Пражской академии искусств создано отделение альтернативного театра и театра кукол. Уже в названии заключена попытка альтернативы какому-то определенному курсу или даже методу обучения. Факультет хореографии в Амстердамской академии театра и танца

называется «Школа развития нового танца» (SNDO – School of New Dance Development), и тут тоже обозначена альтернатива танцу, который существует. Танец и куклы появляются в рассказе о театральном образовании не случайно. Представьте себе спектакль, который у вас ассоциируется с понятием «современный театр». После перформативного поворота в современном искусстве и гуманитарном знании (и работ Эрики Фишер-Лихте об этом) театр можно представить себе очень по-разному, в том числе созданным при участии кого угодно, кроме образованного театрального режиссера.

Институт прикладного театроведения (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, или ATW) в немецком Гиссене (факультет театра в Университете имени Юстуса Либиха) – одна из немногих в мире школ, идеология которой противоречит идее, что современного художника можно воспитать, образовать, вырастить. То есть идеология этой школы скорее близка отрицателям идеи школы как таковой. Факультет был открыт в 1982 году двумя исследователями – поляком Анджеем Виртом и немцем Ханс-Тисом Леманом (автором не так давно переведенной на русский язык книги «Постдраматический театр»). Немецкая традиция воспитания театроведов в стенах филологического факультета здесь переродилась в идею театральных штудий, где изучают современную философию, а практические занятия ведут приглашенные художники со всего мира, имена которых известны каждому. Туда приезжали в свое время Хайнер Мюллер и Роберт Уилсон, Марина Абрамович и Тино Сегал, Хайнер Геббельс и Ксавье Леруа. Из класса по Францу Кафке Хайнера Геббельса вышла, например, такая неординарная компания, как Rimini Protocoll[1], а через несколько лет он стал художественным руководителем школы. Хайнер Геббельс, по образованию социолог и композитор, возглавлял институт в течение восемнадцати лет. Весной 2018 года, после ухода Геббельса на пенсию, контракт художественного руководителя подписал Ксавье Леруа, один из самых знаменитых европейских хореографов, который, прежде чем заняться хореографией, успел защитить докторскую диссертацию по молекулярной биологии. Об эпохе Института прикладного театроведения, которая начинается сейчас, еще рано говорить, но первое слово, произнесенное Леруа в своей программе, – это слово «эксперимент».

«Будущее сценического искусства, я надеюсь, непредсказуемо, и, чтобы подготовить наших студентов к этой сложной реальности, мы должны включить их в поле своего исследования и дать им возможность самим делать эксперименты», – писал Хайнер Геббельс. Эксперимент – явно одно из важнейших условий, на которое соглашается абитуриент при поступлении. Второе условие – готовность к неизвестности. Неуверенность и неизвестность – вот что тут приветствуется с самого начала. Если студент знает, кем он хочет быть, то, скорее всего, его представлениями владеют клише о том, что такое театр. Так в этой школе считается, и перед вступительными экзаменами никто не требует принимать решение о том, чем ты собираешься заниматься.

1. См. статью Антона Хитрова «Краткий курс. Проекты театральной компании Rimini Protokoll» («Искусство кино», 2018, № 1/2). – *Прим. ред.*

В бакалавриат принимают в основном тех, кто не знает, кем хочет стать, и, например, раздумал поступать в киношколу, но прислал на конкурс собственные видеоработы. В магистратуре рады видеть тех, кто уже знает, что ему или ей интересно делать, но хочет понять про свою работу больше, посвятить время поиску и осмыслению персональной сферы исследования и эстетических принципов.

«Когда я принял профессуру в Гиссене в 1999 году, – говорит Геббельс, – то думал, что здесь будут учиться три типа студентов: теоретики, техники и художники, но я глубоко заблуждался. Лучшие из них объединяют в себе все три направления деятельности».

Осень 2016 года. Я, театровед и театральный критик из России, приехала учиться на международную магистерскую программу «Хореография и перформанс» в Институт прикладного театроведения. У нее в этой школе отдельный статус: свой руководитель (Бояна Кунст – философ и теоретик современного танца), отдельная программа и несколько иные требования к студентам, связанные с движенческой практикой. Я получаю список занятий на семестр. Вижу там курс Хайнера Геббельса с названием на неизвестном мне немецком языке. Что-то про саундтреки и видео. Не зная правил и оттого не зная страха, я подхожу к профессору Геббельсу перед первым занятием и спрашиваю, нельзя ли вести этот курс по-английски, потому что у нас тут маленькая кучка международных студентов, желающих присоединиться. Он отвечает: «Если остальные студенты не против, я согласен». Остальные сорок студентов не против, и мы остаемся. Мы читаем Адорно, смотрим Годара, а потом начинаем делиться своими идеями: кто что придумал и кому что интересно про звук и видео. Меня не спрашивают, кто я, режиссер или композитор, критик или драматург. Хочешь делать – делай что хочешь, а студенты и профессор скажут, что им это напомнило и о чем еще можно подумать.

Называние себя тем или другим именем – одновременно заслонка, освобождение студента от многих ответственностей и стена, загораживающая от возможностей, от которых мы отказываемся сами, как бы говоря: это вне моей компетенции. В Гиссене нет разделения на факультеты и годы обучения. Новички участвуют в теоретических семинарах и создают проекты вместе со старшекурсниками; они учатся не только у педагогов, но и друг у друга. Это принцип взаимодействия людей с разным опытом, компетенцией, которые приобретены до учебы.

Весна 2017 года. Хайнер Геббельс объявляет англоязычный сценический проект по роману Гертруды Стайн «Становление американцев». Без сомнения, я хочу в нем участвовать. Мы читаем статьи и прозу Гертруды Стайн, читаем дома и в классе. Обсуждаем, как они звучат и на что это похоже. Не успеваю еще испугаться, что я не режиссер и вряд ли смогу сделать в одиночку проект по Гертруде Стайн. Наступает перемена. Ко мне подходит студент, который приехал

Институт прикладного театроведения (Гиссен, Германия)

в Гиссен на год по обмену: «Может, ты хочешь подумать над проектом по Гертруде Стайн вместе?» Хочу. Меня снова не спрашивают ни кто я, ни что я умею. Мы делаем спектакль.

В Гиссенском университете студентов провоцируют больше работать в команде, созданной из интереса друг к другу, чем к репрезентации навыков, которыми обладает каждый член команды. Дело, кажется, в том, что здесь не дают заданий, а потому результат не может стремиться ни к чему конкретному. Студентам предлагают вступить в некое поле – поле определенного текста, определенной теории, определенного медиа либо того или иного концепта. Оттого так трудно начать коллаборацию. Оттого так легко ее начать.

«Время – драгоценно», – считает Геббельс. Необязательно каждую минуту студенческого расписания тратить на обучение ремеслу, тренировку техники, на изучение репертуара, текстов и жанров, которые существуют в нынешних театрах. Время нужно, чтобы читать, теоретически осмыслять то, над чем ты работаешь, чтобы слушать современную музыку, ходить в музеи, смотреть, пробовать, экспериментировать, заходить на территорию не только театра, но и других видов искусства. При этом три-четыре года, проведенных в стенах университета, – очень мало. Вместо того чтобы рано определиться с профессией, нужно найти время для развития собственного понимания того, что такое сегодня театр; время для решения, хочешь ли ты быть актером, художником или режиссером.

В Гиссене особенное понимание времени. Сама темпоральность (до, во время и после обучения) здесь проживается иначе, чем мы

привыкли: выбрать занятие в шестнадцать лет или, ошибившись, передумать в двадцать два, пять лет учиться, а потом, и это главное, удачно дебютировать. В каком-то смысле темп учебы в Гиссене – это время отсрочки реальности. Но за время обучения можно в эту, другую, реальность поверить и начать ее реализовывать.

Таинственное для нашего уха название «Институт прикладного театроведения» требует отдельного пояснения. Неразделенность, своеобразная дисперсия профессий и самоидентификаций студентов выражается не только в том, что каждый и пишет теоретические работы, эссе, и участвует в семинарах по теории параллельно с созданием индивидуальных и коллективных практических работ на сцене. Принципиальная особенность взаимодействия теории и практики в том, чтобы художник (режиссер, хореограф, перформер и т.д.) научился осознавать себя в контексте всего, что происходит вокруг, включая мир науки. Задача прежде всего в том, чтобы анализировать свой зрительский опыт и собственный метод работы – художественные стратегии и практики. И чтобы обладающий научным знанием теоретик, раз уж он оказался в театре, осознавал свою идеологию и художественное предпочтение как образ мышления художника. И чтобы решение, кто ты, актер или куратор, не было самым важным для создания твоей ладной биографии.

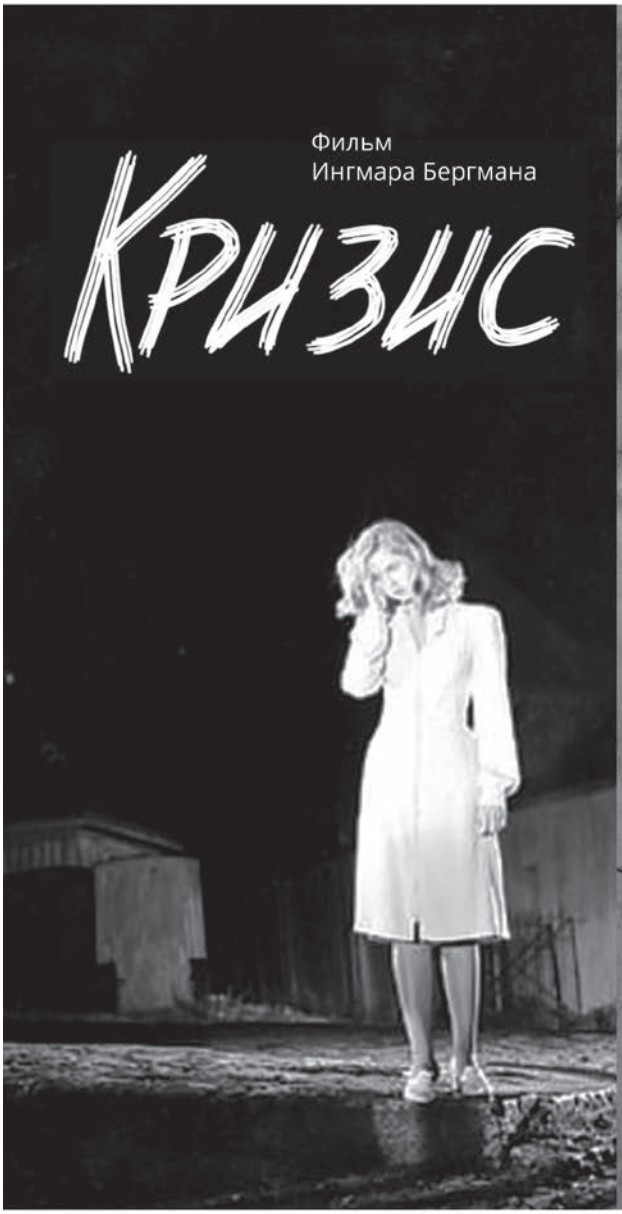
Специфику Института прикладного театроведения описал Хайнер Геббельс в книге «Эстетика отсутствия». Компании, сформировавшиеся в стенах этой школы в 1990–2000-е годы (Rimini Protocoll, She She Pop, Gob Squad, Monster Truck и другие), работают очень интересно и плодотворно. Конечно, институт не равен идеям одного Хайнера Геббельса, который больше не является его художественным руководителем. Может быть, именно поэтому важно обозначить момент смены вех, которая происходит сегодня.

За два года учебы я столкнулась с тем, о чем не пишут в книгах и к чему мне труднее всего привыкнуть. Здесь очень многое зависит от выбора, мнения и решения студентов (они называют себя student body), начиная с того, кого пригласят преподавать в следующем году, заканчивая тем, кто будет руководить школой в следующие десятилетия. Сегодняшних студентов Гиссена интересуют гораздо больше теория феминизма, марксистская теория и левое движение, критика капитализма и неоколониальные теории, чем эстетика и теория театра. Выйдя из «философского леса», как часто называют местный университетский кампус, действительно расположенный в лесу, главное – не заблудиться. Но эта «возможность острова», острова свободы, как раз и есть то, что объединяет тех, кто там побывал. ◆

ЦИКЛ
ДЕБЮТНОЕ КИНО

4 - 5 июля *Москва к/т «Октябрь»*

6 - 7 июля *Санкт-Петербург к/ц «Родина»*

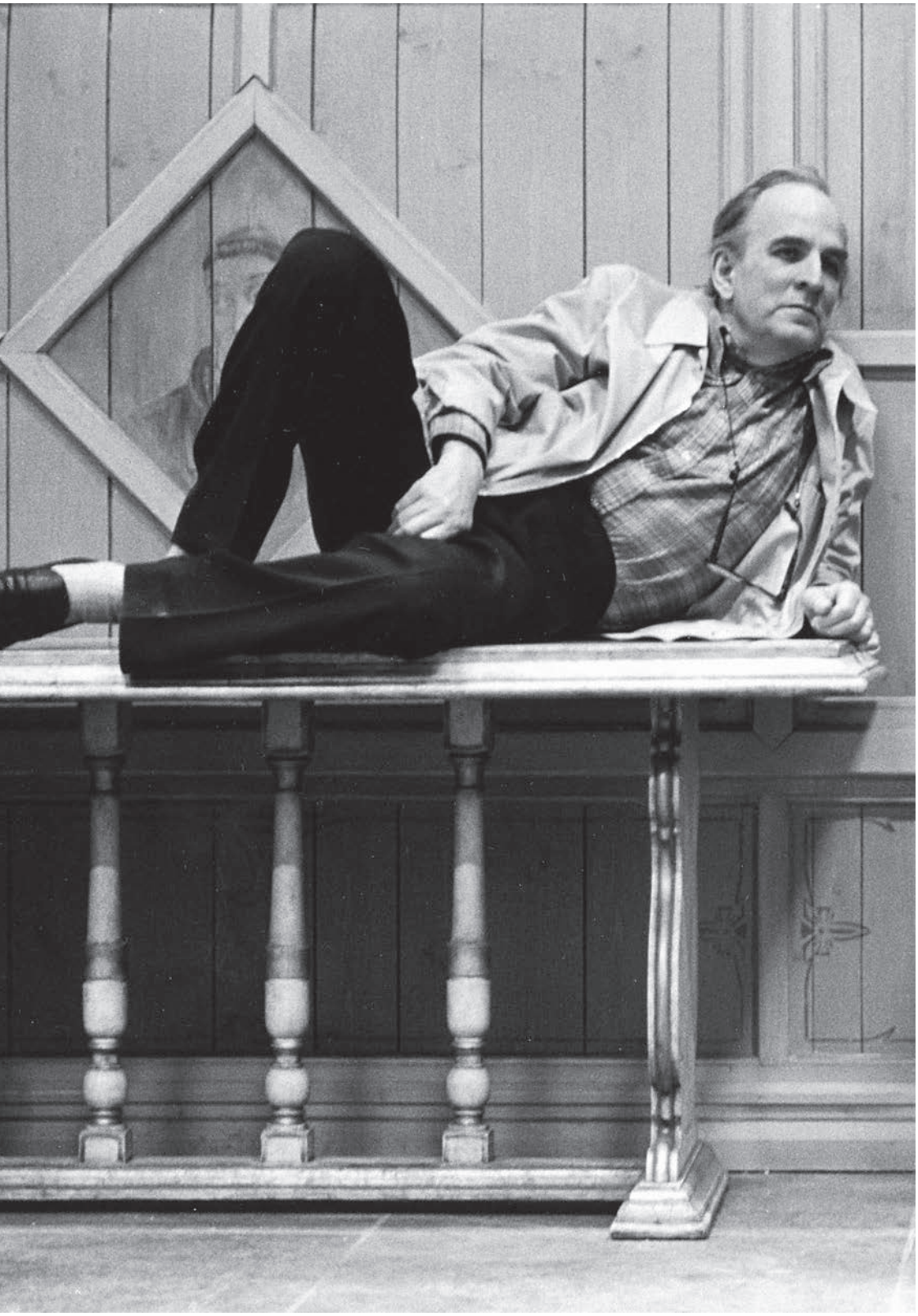


Фильмы представит
главный редактор журнала
«Искусство кино»
Антон Долин

КАРО арт · кинотеатр Родина · синематека синематека ИСКУССТВО КИНО синематека синематека

Билеты на сайтах
karofilm.ru и rodinakino.ru

18+



Игорь Сукманов

К РАДОСТИ

Пересматривая Бергмана

Известно, что Ингмар Бергман, которому в этом году исполняется 100 лет, – сын пастора.

***

Кажется, он всегда был Бергманом, почтенным Бергманом-интеллектуалом. Названия его дебютного сценария («Травля») и режиссерского дебюта («Кризис») лаконичны и сумрачны, словно их придумал не юный (по нынешним меркам) двадцатипятилетний человек. В тридцать девять лет Бергман снимает «Земляничную поляну» – одну из самых совершенных картин о старости. Когда же в 1982-м он объявляет о своем уходе из большого кино, ему немногим более шестидесяти – возраст, который мы вряд ли назовем почтенным. Тем не менее обширная фильмография и прижизненная слава гения к тому времени уже превращают его в патриарха.

***

Удивительно: день смерти Бергмана – 30 июля 2007 года – навсегда врезался в мою память. Последние двадцать пять лет режиссер ничего не снял для кинотеатрального проката, вел затворнический образ жизни, непрестанно говорил о смерти, отличался слабым здоровьем, но его уход произвел ошеломительный эффект. Ощущение невероятной утраты, гибели богов, конца эпохи. Вся эта пафосная словесная констатация «авторской смерти» в искусстве вдруг приняла реальные болезненные формы. Кино отныне больше никогда-никогда не будет титанически *требовательной* машиной по извлечению смыслов.

***

Спустя одиннадцать лет, казалось, пора бы и успокоиться. Восприятие Бергмана обрело покой, а его фильмы являются нам в ретроспекциях. Пересматривая Бергмана,

←
Ингмар Бергман

мы никогда не станем посягать на его величие. «Персона» так и останется в первой пятерке фильмов всех времен и народов, «Сцены из супружеской жизни» – лучшим фильмом о кризисе брака, «Шепоты и крики» – самой совершенной картиной о «физике» отчаяния, «Фанни и Александр» – беспрецедентной семейной сагой, бросающей вызов одиночеству. С той же долей вероятности часть фильмов Бергмана попрежнему будет предана забвению.

***

О «Кризисе» не принято подробно рассуждать. Ему просто выпала роль стать первым фильмом Бергмана. Сам режиссер не оставил живого места от этой картины, считая ее не самым приятным предметом для обсуждения. «Кризис» едва не обернулся техническим коллапсом, чуть не поставил крест на дальнейшей карьере режиссера. Он тускло мерцает в обширной фильмографии, удостоенный уничижительных реплик автора: «Я готов делать любую дрянь, лишь бы снимать кино»; «Непостижимый ужас»; «Попал в машину, с которой мне не совладать».

***

Но «Кризис» – «величественная в своем комизме пастораль» – не так уж и плох. Это не идеальная, но исключительно важная картина. Зрелая по мысли. Бергмановская. Программная.

***

Для чего амбициозный молодой человек ухватился за остов датской пьесы, «словно специально написанной для развращения вкусов публики»? В сюжете о «мучениях юного создания, за которую ведут мелодраматическую борьбу настоящая и приемная мать», ключевое слово «мучения». Проблема выбора. Кьеркегоровское Entweder – Oder. «Или – или».

***

Первые «незначительные» фильмы Бергмана посвящены молодым людям, которые пытаются самостоятельно строить свою жизнь, перестать зависеть от влияния семьи. То есть в этих пробах (кинопера) Бергман сосредоточен не на природе переживаний, а на предпринятом героями выборе жизненного пути. В душещипательной мелодраме «Музыка в темноте» ослепший персонаж добровольно меняет комфортную домашнюю обстановку на жизнь среди чужих людей. Его пример беспощаден: «Человеку не на кого опираться, кроме как на самого себя». Не выходя за границы мещанской драмы, Бергман погрузил зрителя в будничный «экзистенциальный кошмар».

Что делать человеку? Как жить?

***

Годар считал, что «для Бергмана быть одиноким – значит ставить вопросы, а делать фильмы – значит отвечать на них». Бергман его

Лив Ульман, Ингмар Бергман

поправляет. Он не ощущает себя одиноким в мире людей. Его тяготит «*одиночество своего существования во внешнем мире*».

***

Ранний символизм Бергмана несколько топорен и скован технически. Но в «Музыке в темноте» есть фантастический эпизод, от которого пробирает дрожь. Это не павильонные сцены ночных кошмаров, это всего лишь короткий эпизод в обществе слепых. Дети в классе вслух читают (с помощью шрифта Брайля) книгу Сельмы Лагерлёф о путешествии Нильса с дикими гусями, а в концертном зале герой играет на рояле перед незрячей публикой. Камера плавно схватывает сосредоточенные лица с затуманенными взорами, и эта документальная фиксация реальности производит неизгладимое впечатление, сюрреалистичное до жути.

***

Несмотря на то что ранние мелодрамы Бергмана внушают беспокойство и имеют свойство тащить вас на «дно», в них «оптимистические» финалы, отнюдь не притянутые за уши. Чтобы найти свое место в мире людей, освободиться от разлада с самим собой, осознать свое предназначение, следует выбрать между двумя «или».

***

Пока это выбор между «мещанством» и «этикой». Между желанием жить красиво и жизнью, «полной ответственности и добровольно принимаемого на себя долга». Позднее непримечательных людей в фильмах Бергмана окончательно вытеснят художники, музыканты, балерины, артисты, шуты, интеллектуалы.

На съемках фильма «Шепоты и крики»

***

Бергман довольно резко порвет с «неореалистическим» социумом. Стоит только окрепнуть его студийной репутации. С появлением одного из самых немыслимых фильмов 40-х годов «Тюрьма» принято вздыхать с облегчением: вот он, первый «бергмановский» фильм плоть от плоти. Бергман перестал держаться в рамках установленных правил, жанров, вкусов. Он выпустил всех своих демонов – получился невероятно сложный комбинированный фильм, в котором эсхатологический мотив впервые займет центральное место. Совершенно непостижимо, как современники воспринимали эту работу. Сходили с ума? «Тюрьма» – один из самых вдохновенных, свободных конструктов в истории кино. Энергетический сгусток изощренного сюжетосложения и мысли. Порой надо пересматривать по нескольку раз сцены, чтобы уловить контекст «бытового» разговора. Фильм будет подпитывать Бергмана десятилетиями. Он сам растаскает его на цитаты. «Тюрьма» – это абсолютный сон, который лишь тщетностью нашего воображения пытается соответствовать реальности. Как по Стриндбергу: «Все может произойти. Все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и ткет новые узоры».

***

«Тюрьма» – это космический рывок от «Калигари», Дрейера и Ланга в эпоху Ларса фон Триера, рывок от классики, реализма к постмодернизму. «Тюрьма» настолько опережает время, что совмещение архаичной картинки с авангардным мышлением выглядит то выпендрежным приемом, то новацией безумца.

***

Бергман солидарен с Флобером. Его герои – это он сам. В «Тюрьме» – буквально, на уровне сюжета: режиссеру нашептывает идею фильма «внутренний демон» – старый учитель математики. Режиссер перекладывает ношу замысла на плечи своих «добрых знакомых», а сам уходит в тень.

***

Перефразируя Кракауэра, можно сказать: фильм дарит возможность увидеть «душу Бергмана за работой». Идейно весь кинематограф Бергмана воплощает вечную дуэль режиссера с самим собой за личностное усовершенствование. В «летних» работах, в комедиях и «компромиссных» лентах эта борьба представлена в символическом преодолении Бергманом-эстетом духовного и нравственного опустошения.

***

Биографы Бергмана вторят Бергману-человеку, автору «Латерна магика»: в быту, в мире людей Ингмар являет собой тип почти невозможного человека, разрушаемого гордыней, славой, интеллектуальным превосходством, нетерпимостью и эгоизмом. Но вся жизнь Бергмана – это непрерывный, непрестанный труд по изменению себя.

***

Духовное обогащение само по себе чревато жизненным крахом (об этом гениально просто сказано в хрестоматийной «Земляничной поляне»). Чтобы примириться с жизнью, необходимо превозмочь в себе эстета и занять исключительно этическую позицию. Претворить этот шаг в реальности неимоверно трудно. Спасение для Бергмана в «великой кинематографической иллюзии».

***

Герои «летних» комедий и мелодрам вдохновенно расстаются с иллюзиями, они учатся жить полноценной жизнью, принимая ее горечь как избавление, ее мимолетное тепло и радость как ложную отсрочку перед неизбежным страданием. Самые счастливые дни нашей жизни, по правде говоря, трагичны. Нам кажется, что в этих фильмах Бергман упивается солнцем и идиллией, возвращает крупицы рая, но он просто хочет избавить нас от вечного обмана – человеку не на кого опираться, кроме как на самого себя. Он сам себе провидение.

***

Воистину «Лето с Моникой», «Летняя игра», «К радости» – картины самые радужные, пленительные, человечные в своем беспримерном отчаянии. Их стоило бы провозгласить «оптимистическими трагедиями», ведь за «улыбками летних ночей» обнажается необъятная пустота. Бергман зрит эту истину в самый корень, и она ударяет нас, как молния, внезапно и неотвратимо, – так происходит в эклектичной,

зависающей между драмой и комедией картине «Женщины ждут». Фильм, в котором многое по нынешним меркам кажется безнадежно устаревшим (например, знаменитая сцена в лифте), содержит крошечный фрагмент, распинающий душу там, где по всем законам искусства мы должны ощущать умиротворение и благодать. Эта сцена венчает эпизод предродовой горячки, который Бергман решил интерпретировать в ключе доктора Фрейда. Он снял короткий монтажный фильмсон, в котором честолюбиво смешал Хичкока, русский киноавангард и немецкий экспрессионизм. Тяжеловесный постановочный нуар, символизирующий физическую боль вперемешку с душевными терзаниями героини, обрывают квазидокументальные кадры пикника на лоне природы – идеальное воплощение радости материнства и семейного счастья. Кошмар развеивается, и, казалось бы, материализуется мечта, обретается гармония. Однако, достигнув этого эстетического абсолюта, Бергман устремляет нас к краю бездны, пробуждает «страх и трепет», острое осознание тотального одиночества во вселенной. Кинематографическое таинство. Катарсис.

***

«*Если у человека не существует никакого вечного сознания… если под всем скрывается бездонная и никогда не насыщаемая пустота, чем же иным становится жизнь, если не отчаянием*?» – вопрос Кьеркегора оказывается для Бергмана выше всякой страсти.

***

«Летний» бергмановский цикл – это скромное торжество этических принципов в эволюции жизненных воззрений личности. Капризные балерины («Жажда», «Летняя игра»), тщеславный музыкант («К радости»), юные бунтари («Лето с Моникой») и эгоистичный профессор («Земляничная поляна») в финальных эпизодах больше не заблуждаются относительно жизни. Как только персонажи добровольно перестают претендовать на собственную исключительность, их поражение перед действительностью дарит им огромное облегчение.

***

«Летний» период творчества Ингмара Бергмана импонирует нам своим трагическим оптимизмом. Но это всего лишь затишье перед бурей.

***

В картинах Бергмана обязательны флэшбэки. Они виртуозно вплетены в строгую вязь повествования. С одной стороны, это подчеркивает отличительную от театра его аутентичную фильмическую природу. С другой – потоки воспоминаний – это те ложные утешения, которыми мы пытаемся подсластить наше безутешное существование в настоящем. Какими бы прекрасными, светлыми ни были эти воспоминания («Летняя игра», «Земляничная поляна») в зрительском восприятии, они – всего

На съемках фильма «Седьмая печать»

лишь обман. И чем более зрелыми становятся картины Бергмана, тем более травматическими в них становятся образы прошлого.

***

Режиссура Бергмана становится строже. Он уже не пытается подражать своим любимым авторам, решая те или иные эпизоды в стилистике Любича, Хичкока, Элиа Казана, Джозефа Манкевича, Шёберга, Шёстрома, Дрейера или Росселини. Одновременно Бергман перестает уделять внимание рядовым жизненным событиям. Человеческую жизнь определяет не внешняя действительность, а внутренняя жизнь. Достигнув этического предела, Бергман приблизился к уровню духовному. Собственно, здесь начинается тот Бергман, о котором говорят с придыханием, а порой с отвращением. Раньше он заглядывался в бездонные бессмысленные пустоты жизни. Теперь он осмелился заглянуть внутрь каждого из нас, избрав себя для подобного вглядывания.

***

Отныне центр бергмановского мироздания – человеческая душа. В то время как в кинематографе вновь мода на «синема-верите», Бергман не расширяет пространство, а устремляется в глубь него. За это его нещадно критикуют. Считается, что у Бергмана «отсутствуют чувства социальной ответственности».

***

Или дух как личность, или его отсутствие как современное варварство и дикость.

Свою позицию Бергман декларирует в одной из самых значимых картин в истории кино. «Персона» – это фильм о минуте подлинного

выбора, когда человек остается наедине с собой, уединяется от мира и *определяет себя*.

***

Публике часто кажется, что поздний Бергман изводит ее изощренной моральной пыткой и делает это жестко, не отводя взгляда. Психологические конфликты зачастую усиливаются или разрешаются физическими истязаниями и болью. Тут все дословно по Кьеркегору: *степень отчаяния зависит от степени сознания, чем глубже сознание, тем глубже отчаяние*.

***

Кульминации бергмановских картин посягают на божественный статус. Рассуждения о молчании Бога в картинах Бергмана давно стали общим местом. Считается, что истоки богоборческой природы его фильмов связаны с репрессивным детством режиссера в семействе клирика. Сам Бергман охотно вторит этому мнению, безжалостно описывая свое жестокое воспитание в «Латерна магика» и материализуя эту немилосердность в киномистерии «Фанни и Александр». Образ маленького стоика Александра, которого отчим-священник подвергает телесным наказаниям, соотносится с Ингмаром Бергманом. Однако подлинный альтер эго Бергмана вовсе не худенький мальчик, внешне похожий на юного Ингмара. Это Фанни, его младшая сестренка, ребенок-наблюдатель, избавленный от унижений и побоев.

***

Мистифицируя нас вполне осознанно (как это делает нынешний наследник шведского провокатора Ларс фон Триер), Бергман не ставит точки в вопросе веры. Отсутствие (или утрата) Бога персонажами – это не предел, а только лишь начало прозрения, зарождение гуманизма.

***

«Ничто так не вечно, как личность».

По Кьеркегору, «Бог вытеснил смысл жизни, поскольку сам стал смыслом. Утрата Бога есть нахождение и обретение утраченного смысла жизни». Бунт, который поднимает Ингмар Бергман, не просто выражает отчаяние. Он преобразовывает мир и возлагает на человека ответственность за все, что с ним происходит в богооставленном пространстве. Эта миссия уже возложена не на персонажей – преимущественно женщин – великих актрис Ингрид Тулин, Лив Ульман, Биби Андерссон, Хариетт Андерссон, которые и впрямь играют роль медиумов, позволяя «вселяться» в себя умозрительным демонам режиссера. Эта наша с вами миссия – разделить с Бергманом добровольно возложенное бремя выбора самих себя. И если между Entweder – Oder побеждает начало духовное, тогда даже самые безысходные драмы великого шведа будут звучать одами к радости. ◆

Ингмар Бергман

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ

1918 2018 BERGMAN

Генеральное консульство Швеции
Санкт-Петербург

1955

Вот уже несколько лет Ингмар Бергман живет в Мальмё. Работает режиссером и художественным руководителем Городского театра. Производительность его в данный период чрезвычайно высока: только за этот год Бергман ставит шесть пьес, среди которых «Дон Жуан» Мольера, «Леа и Ракель» Вильхельма Муберга и «Роспись по дереву» собственного сочинения. Формально он все еще женат на Гун Грут, но в действительности брак уже распался и теперь Бергман живет с Биби Андерссон в новенькой квартире в квартале Эрикслюст, в районе Слоттстаден.

Единственные сохранившиеся с того года заметки написаны в один июльский день. Театр закрылся на все лето. Буквально через месяц состоится премьера фильма «Женские грезы». Сейчас идут съемки картины «Улыбки летней ночи»: частично натурные, в Сконе, частично в Стокгольмской студии. В скором времени этот фильм принесет Бергману международную славу благодаря премии Каннского фестиваля. Записи в рабочей тетради уже несут отпечаток предстоящих сценариев, особенно к фильмам «Седьмая печать», «Лицо» и «Девичий источник»[1].

16.7.55

Первую запись об «Акробатах» я делаю сегодня, 16 июля. В этот теплый июльский вечер я одинок как никогда.

Начинаю с двух фигур на картине. Со старого театра, в котором они обитают.

«Кармина Бурана». Вечер, когда на свет появляется ребенок. Все ждут. Роды проходят удивительно легко. Каждому позволяют взглянуть на младенца.

Фрагмент. Публикуется по:
Bergman Ingmar. Arbetsboken. 1955–1974. Stockholm, Norstedts, 2018.
© «Искусство кино», перевод со шведского, 2018.

1. Здесь и далее выделены комментарии Яна Хольмберга, историка кино, президента Фонда Ингмара Бергмана (Швеция). – *Прим. «ИК»*.

Первая ночь. Муж и жена лежат в одной кровати и слушают дыхание ребенка и обычные звуки ночи. Щелканье замка, старый дом. И тот, кто постоянно упражняется – в чем?

Странное изнасилование. Тот, кто бесконечно оттачивает мастерство, приходит взглянуть на ребенка и совершает акт насилия. Но до этого обращается с дружелюбной речью – ужасающе дружелюбной. Три дня спустя он убивает одного из членов труппы. Казнь происходит на глазах у всех. Но перед этим ему наконец удается то, чего он добивался. Великое, недостижимое и абсолютное.

Родители мужа – высокие и печальные, отец – ужасный ворчун. Родители жены очень маленького роста, излучают тепло, всегда радостные и вечно пьяные.

Ожидание ребенка.

Чествование ребенка.

Первая святая ночь. И кормление грудью.

Миа в большом лесу.

> Наконец-то я стану зрелым человеком. Боже! Отведи от меня это или дай мне сил нести ответственность, радоваться жизни и тому, что со мной происходит. Боже! Ты, взявший меня в свои руки, даруй мне наконец разум, зрелость и мужество. Ведь наше дитя – дар небес.

Кто-то приходит и рассказывает ему, что с ним произойдет. Он молит о пощаде, но грядущее неизбежно. От него не уклониться, не уйти. Неизбежно.

> Смерть – мой друг и спутник. Когда солнце уже жжет беспощадно и терзает глаза мои, я нахожу прохладу в тени Смерти. Когда одиночество разрывает меня на части, я оборачиваюсь и протягиваю Смерти руку, она берет ее в свою, мы понимаем друг друга без слов. Эта очень волнующая игра, она приносит утешение, но я знаю, что однажды она превратится из игры в приказ к наступлению.
> Господи! Только бы это наступление не заставило себя ждать.

Метафизический ужас. Минута душевных мук.

Он начинает с молитвы, обращенной к Богу, но вскоре переходит к святотатству, угрозам и проклятиям, снова молится, пытается запугать, разжалобить, тронуть. Она лежит, рожает, идет дождь.

В ночь после успешного родоразрешения он благодарит Творца за помощь и просит прощения за свою несдержанность.

Он рассказывает о воскресном вечере, проведенном в муках. Играет радио. Пустые призрачные улицы. Траурная процессия.

Этим вечером тот, кто вечно оттачивает свое мастерство, занят все тем же. К нему приходит мужчина, интересующийся его искусством.

Сам он тоже искусный мастер, пришел научиться трюку с шарами. Жонглер отказывается обучать его. Тогда посетитель грозит ему расправой, обещает укоротить его жизнь. Представляется торговцем зерном.

1719 год. Русские бесчинствуют в Стокгольмских шхерах, жгут все подряд. Ужасная сумятица. Люди покидают свои дома, бегут в неизвестность. Весна выдалась трудной, но вот наступает прекрасный июнь. Всему этому сброду, который тащится по дорогам, приходится остановиться, притормозить, еще и Миа должна родить. На землю падает мягкий весенний дождь. Благословенный дождь. Мягкая тихая морось над лугами и лесами в тех местах, где скоро разыграется страшная драма…

Биби права. Хватит с меня комедий. Настало время для чего-то большего. Теперь меня не запугать. Лучше сделать это, чем плохую комедию. На деньги мне наплевать. Биби права.

Позорная месса, полная кощунств и других ужасов.

И все же они любят друг друга. И теперь она ждет ребенка. Вечером она остается в доме одна. В дверь звонят. Пришел мужчина, который не может говорить с ней. Он испуганно смотрит на нее и убегает. Ближе к ночи она выходит с письмом и опускает его в почтовый ящик.

А потом ее насилуют.

Ночью возвращается домой ее муж, она рассказывает ему об изнасиловании. В ту же ночь у нее случается выкидыш. Неделю спустя она указывает на виновного. Он находит его и убивает в порыве неописуемого ужаса.

Злодей живет в Сундбюберге в маленькой комнатке и не может общаться с людьми – он немой. Раз за разом пересекает он путь двум героям, она смотрит на него с любопытством и беспокойством, даже с сочувствием. Он пинает мяч, возится со своей куклой.

Мальчишки дразнят его, но без злобы. А вот девочки, особенно две, – настоящие дьяволята.

Он следует за ней, она начинает волноваться, он звонит в дверь и предпринимает отчаянную попытку что-то ей сказать, но не может. Ожесточается до безумия и прячется от самого себя. Преследует ее, ходит за ней тенью. Насилует. Потом приходит страх и глубокое раскаяние. На следующий день газеты пестрят заголовками: «Злодей». Заявление в полицию. Приметы. Он скрывается и не осмеливается показываться людям.

Когда она замечает его, муж не может броситься его преследовать, поскольку должен прежде всего позаботиться о ней. Но потом находит его и убивает. Она присутствует при этом, он умирает у нее на руках.

Эльса возвращается домой, вставляет ключ в замочную скважину. Входит. И тут встречает госпожу Хейман. Которая начинает говорить. Все говорит и говорит. Приветствует, варит кофе. Эльса порезала

палец. Идет кровь. Она в отчаянии глядит на пульсирующую струйку. Не может сообразить, как зажать рану, смотрит на себя в зеркало. Кровь продолжает капать в раковину, крупные тяжелые капли. Она все смотрит в зеркало. Покрывается холодным потом. Она споласкивает палец и наклеивает пластырь.

Заходит в спальню. Осматривается, словно все здесь чужое. Каким-то образом понимает, что он был здесь. Падает на колени. Начать все с начала, вот бы все стало так, как задумывалось. Поступать правильно. Говорить правду. «Ведь я люблю его, боже, как я его люблю».

Ингмар не может этого вынести. Его гложет страх, вот сейчас опять начнется ссора. «Где ты был?..» и так далее. И ее коронное: «Тебе на меня наплевать».

В Мальмё спокойная пустота. Мне так страшно, я просто не выдержу. Биби, кстати, держится гораздо лучше, как мне кажется. У нее ведь теперь есть роль. А у Ингмара только страх – страх остаться одному. Где она сейчас, девочка? Я с ума схожу от беспокойства, а вдруг она не придет. Вдруг с ней что-то случилось. Иногда страх достигает такой силы, что я начинаю ненавидеть ее за невероятную беззаботность и равнодушие. Все это может привести к…

1956

Ингмар Бергман и Биби Андерссон по-прежнему живут в Мальмё. Этот год невероятно продуктивен. Только для радиотеатра режиссер ставит четыре пьесы, а на сцене Городского театра Мальмё среди прочих спектаклей идут в его постановке «Эрик XIV» Августа Стриндберга и только что написанная «Кошка на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса.

Записи носят спорадический характер, Бергман ведет их в минуты коротких передышек. Все они приходятся на весну. В большинстве случаев это наброски сцен для «Седьмой печати». В основу этой картины легла учебная пьеса, которую Бергман написал для студентов Городского театра Мальмё, — «Роспись по дереву». Сценарий был написан очень быстро, фильм снимали летом, премьера намечена на январь следующего года. В пьесе «Роспись по дереву» Смерть не является персонажем драмы, тогда как в «Седьмой печати» она становится полноправным участником событий. Рабочая тетрадь отчасти дает ответ на вопрос, почему так получилось. Здесь же мы находим и сомнения режиссера в собственном творчестве, например, когда он размышляет о том, почему предыдущий фильм «Улыбки летней ночи» подвергся сокрушительной критике. (Речь идет, в частности, о статье известного критика Стига Альгрена, назвавшего «Улыбки летней ночи» «фильмом под пиво в упаковке из-под шампанского».)

5.4.56

Рыцарь узнает, что он умрет на следующий день, точнее, как только Смерть обыграет его в шахматы. Это говорит только об одном: Смерть ищет контакта с людьми. Смерть дает ему убийственные

характеристики. Общаться с ним приходится Йонсу, Йофу и прежде всего Мие. На пути перед ним беспрерывно мелькает лицо Смерти, это пугает и манит его.

С м е р т ь *(обращается к Рыцарю)*. Моя власть абсолютна. Ты видишь, как я забираю людей и задуваю их, как горящие свечи. Никому не уйти, видишь – я здесь, чтобы убивать.

Р ы ц а р ь. Отец, позволь мне исповедаться, я хочу быть с тобой откровенным, но сердце мое пусто и объято страхом. Возможно, мне не хватит слов, ведь я не привык вести разговор о подобных вещах.

С м е р т ь. Говори, сын мой, я выслушаю тебя и, может быть, смогу дать тебе совет.

Р ы ц а р ь. Как ты знаешь, я боюсь пустоты, безутешности и неподвижности. Мне невыносимы тишина и одиночество.

С м е р т ь. Пустота – это зеркало, в которое ты смотришь. Ты видишь себя, и тебе становится противно. Это естественно.

Р ы ц а р ь. Раньше я был слишком равнодушен к людям и их бедам. Сейчас все изменилось. Но я не могу до конца справиться со своим эгоизмом и бесчувственностью. Я оказался вне общества и существую в собственном мире, в котором есть место лишь моим лихорадочным мыслям и фантазиям. Это изнуряет, и начинаешь чувствовать себя обессиленным.

С м е р т ь. Я знаю. Время от времени тебя посещают мысли о самоубийстве, но ты так и не захотел или не решился.

Р ы ц а р ь. На самом деле решился. Один раз. Мы ехали верхом по горной дороге, и я вдруг направил коня в сторону, к обрыву. Он встал на дыбы и рухнул, а я упал и угодил в заросли кактусов под едкие ухмылки моего оруженосца.

С м е р т ь. Скорее всего, ты не хотел умереть.

Р ы ц а р ь. Хотел. Мне всегда казалось, что смерть освободит и спасет меня от насмешек жизни.

С м е р т ь. Ты лукавишь. Жизнь для тебя – неиссякаемый источник удивления, новых открытий.

Р ы ц а р ь. Как этот крестовый поход.

С м е р т ь. Да, это печальная история.

Р ы ц а р ь. Мы только что вернулись со Святой Земли, где провели десять невыносимых лет. Я думал, Бог создал меня для чего-то великого или удивительного.

С м е р т ь. У людей всегда столько мнений по поводу того, чего хочет Бог.

Р ы ц а р ь. Да, все это так сложно. Но что нам делать, если Он не дает нам явных знаков. Все Его послания так неопределенны и размыты.

Смерть откашливается и молчит.

Р ы ц а р ь. Ну вот, ты не отвечаешь. И правильно делаешь.

С м е р т ь. Чего ты ждешь от меня?

Р ы ц а р ь. Ясности. Ответа. Мне нужно знание. Разве это так уж невероятно – увидеть Бога своими глазами, познать Его при помощи своих чувств? К чему скрываться в тумане полунамеков, расплывчатых

обещаний и не зримых никем чудес? Как нам верить верующим, если мы не веруем сами? Что станет с нами, с теми, кто желает поверить, но не может? И что будет с тем, кто не хочет и не может верить? И ответь мне еще вот на какой вопрос: почему я не могу убить Бога внутри себя? Почему Он продолжает жить и причинять мне боль, как бы я ни проклинал Его, как бы ни пытался вытеснить Его из моих мыслей? Почему Он остается дразнящей и ускользающей действительностью, от которой мне не избавиться?

Можешь ли ты дать мне ответ? Вся эта расползающаяся неясность, вся эта невероятность и необъяснимость. Я требую знания. Не веры. Не предположений, а ясных слов с четким значением. Я хочу, чтобы Бог протянул мне руку, открыл свое лицо, заговорил со мной.

С м е р т ь. Но он молчит.

Р ы ц а р ь. Он не просто молчит. Он отвернулся от меня. Я зову его в темноте, но кажется, что никого там нет.

С м е р т ь. Возможно, там действительно никого нет.

Р ы ц а р ь. Тогда как жить? Ни один человек не сможет жить, видя впереди Смерть и зная, что все тщетно.

С м е р т ь. Тогда есть только один путь.

Р ы ц а р ь. Какой?

С м е р т ь. Сделать страх своим идолом. Потом ты будешь падать ниц и поклоняться ему, называя его богом, или воскресением, или бессмертием души. Другого выхода я не вижу.

Р ы ц а р ь. Сегодня утром меня посетила Смерть. Я получил отсрочку в несколько часов, играю в шахматы со Смертью. В этот срок я могу успеть выполнить какое-нибудь важное дело.

С м е р т ь. Что можно успеть?

Р ы ц а р ь. Не знаю. В этом весь ужас. Вся моя жизнь была одной сплошной бессмыслицей, погоней, перемещением в пространстве, словами без связи и значения. Теперь я это вижу. Поэтому я хочу совершить хотя бы один поступок, в котором есть, по крайней мере, какой-нибудь смысл, будь то знак Божий, Его улыбка или одобряющий кивок в мою сторону.

С м е р т ь. И поэтому ты играешь в шахматы со Смертью.

Р ы ц а р ь. И сдерживаю соперника, используя все известные мне уловки и трюки. Он ужасно силен, но пока не вынудил меня отдать ни одной фигуры.

С м е р т ь. Недурно.

Р ы ц а р ь. Возможно, Смерть победит, я знаю. Но у меня есть несколько часов.

С м е р т ь. Разве можно перехитрить Смерть?

Р ы ц а р ь. Я выстраиваю комбинацию из слонов и коней. Соперник не замечает, что следующим ходом я разорву его левый фланг. Он лишится трех пешек.

С м е р т ь. Интересно было узнать, я постараюсь запомнить.

Внезапно за решеткой исповедальни мелькает лицо. Это лик Смерти, череп с пустыми глазницами и усмехающимся взглядом.

Рыцарь жутко напуган, но и взбешен. Он хватается за прутья решетки и трясет ее.

Р ы ц а р ь. Обманщик, тебе удалось меня провести, но я все равно найду выход.

Лик Смерти исчезает в темноте…

Так Рыцарь общается со Смертью на протяжении всего фильма, они играют друг с другом в шахматы.

Думаю, еще нужна Ведьма. По-моему, это очень важно.

Вся эта история вписывается в канву «Росписи по дереву». Наша пьеса изображена на стене одной церкви в Южном Смоланде.

Ночь не принесла прохлады, а на рассвете солнце возвестило свой приход жарким дуновением ветра над бесцветным морем.

Рыцарь Антониус Блок лежит ничком на еловых ветках, расстеленных на мелком песке. Глаза его полузакрыты.

А Йонс спит крепким сном оруженосца, громко храпя. Где упал, там и уснул – на лесной опушке среди гальки и жиденьких сосенок. Рот его открыт навстречу рассвету, страшный храп, будто звуки нижних кругов ада.

Лошади просыпаются от резкого порыва ветра. Измученные жаждой, тянут морды к морю. Они худы и изможднены, как и их хозяева.

Рыцарь проснулся и зашел в море ополоснуть обожженное солнцем лицо и потрескавшиеся губы.

Йонс оборачивается в сторону леса, в темноту, стонет во сне, с силой рвет на себе коротко подстриженные волосы. Сквозь грязь виден шрам, идущий наискосок от правого глаза к виску.

Рыцарь возвращается и падает на колени. С закрытыми глазами, наморщив лоб, совершает свою привычную утреннюю молитву. Ладони крепко сжаты, губы шепчут неслышные слова. Он открывает глаза и смотрит прямо на солнце – зловещий кроваво-красный шар, вываливающийся из глубокой дымки, как распухшая умирающая рыба.

Небо серо и неподвижно – свинцовый колпак. Молчаливое темное облако у горизонта на западе.

Высоко-высоко, и не разглядеть даже, парит чайка на неподвижных крыльях. Ее крик звучит враждебно и тревожно.

Крупный серый конь Рыцаря поднимает голову и ржет. Рыцарь оборачивается.

За его спиной стоит мужчина в черном, лицо его бледно, руки спрятаны в широких складках плаща.

Р ы ц а р ь. Кто ты?

С м е р т ь. Смерть.

Р ы ц а р ь. Ты пришел за мной? Я не хочу умирать. Только не сейчас.

С м е р т ь. Я давно уже следую за тобой по пятам, с интересом наблюдаю за тобой.

Р ы ц а р ь. Я знаю.

С м е р т ь. Ты готов?

Р ы ц а р ь. Нет, не готов.

Рыцарь с ужасом смотрит на Смерть. Слышен беспокойный крик чайки.

С м е р т ь. Тот, кто ощущает лишь безразличие и внутреннюю пустоту, не должен бояться умереть.

Р ы ц а р ь. Это телу моему страшно, а сам я не боюсь.

С м е р т ь. Чепуха. Я вижу, что ты боишься. И стыдиться тут нечего.

Важно! Если Рыцарь вот-вот умрет и знает, что это его последние часы, за которые к тому же придется побороться, он должен внезапно открыть для себя непередаваемую красоту жизни – ту красоту, которой поделилась с ним Миа во время их пасторальной сцены. Я думаю, Йоф тоже должен там присутствовать, чтобы они разделили с ним хлеб и вино. Чтобы они были все вместе, чтобы Йоф видел их.

Это – главное и непоколебимое убеждение. Жизнь – богатство.

Жизнь – это богатство! Какая бездонная банальность. Тогда придумай что-нибудь лучше. Если сможешь. Попытайся написать сценарий к этому фильму таким образом, чтобы он соответствовал твоему опыту, но при этом с новыми мерзостями. Попробуй!

8.4.56

Сегодня я попытался отдохнуть, отбросив на время тяжкий груз, который взвалил на себя, и отчасти это мне удалось, хотя, по правде говоря, не полностью. Пока еще сцены не перетекают плавно одна в другую, много непонятного и запутанного (почти все!). Однако моя решимость осуществить этот проект, несмотря ни на что, крепнет с каждым днем. Вероятно, потому, что именно этого от меня и ждут, но и потому, что я сам жду этого от себя. Должен признать, через не могу, черт побери.

Добавилось:

Пасторальная сцена. Йоф выходит утром на лужайку и упражняется в своем мастерстве, не важно, в каком именно. Тут он замечает что-то, чего мы не видим. Слышен шелест листьев, и лицо Йофа озаряется радостью, он падает на землю, но это не важно, птица поет так необычайно красиво, что у него выступают слезы на глазах, он говорит что-то, но так тихо и невнятно, что не разобрать, и тут озарение гаснет, он бросается внутрь, будит Мию, свою жену, она беззлобно ворчит. Скат начинает ругаться, и они выходят позавтракать на полянку.

Он хочет прочесть ей стихотворение, но она засыпает, и сын тоже. Скат жалуется на роли, что достались ему в спектакле, который они собираются показать.

Надевает маску Смерти, пока они обсуждают спектакль.

Миа говорит, что любит его, что ей тепло, мягко и уютно, что все хорошо. Что лучше жизни не придумать.

В сумерках, в ходе беседы с Рыцарем, они едят землянику на длинных стебельках; с ними два котенка.

Позднее Смерть убьет котят, так как Рыцарь начнет сомневаться в том, что перед ним действительно Смерть!

Разговор между Рыцарем – Йофом – Мией (а Йонс слушает, лежа на спине): Рыцарь рассказывает о чудесном дне, который он провел со своей женой. Лучший день в их жизни.

Это Рыцарь отвлечет Смерть и даст тем самым возможность Йофу и Мие спастись. Смерть говорит: «Я удаляюсь, но на рассвете мы встретимся вновь, и ты не узнаешь меня».

9.4.56

С каждым днем картина все больше проясняется. Во всяком случае, главные муки с сюжетом позади, и это прекрасно.

Что касается Раваля. Его порежет ножом Йонс, когда Раваль начнет мучить Йофа в трактире. Йонс вырежет ему крест на лице, чтобы узнать его потом.

Сделать бы полновесную сильную сцену в трактире. По-настоящему средневековую. Которая контрастировала бы со вселенским спокойствием моря в следующей красивой сцене с Йофом – Мией – Антониусом, ее я буду изо всех сил стараться сделать настолько прекрасной, насколько это возможно!

Трактир. Кузнец жалуется Йофу, а потом говорит, какая же у него все-таки красивая жена.

Он тоскует по ней. Йофа замечают, и ему приходится танцевать. Раваль втыкает нож в стол прямо перед Йофом, а тот делает чрезвычайно удивленное лицо, когда понимает, что все это всерьез. Его заставляют служить «черную мессу». Все выглядит омерзительно. Плача, он опускается на колени. Ему приходится читать «Отче наш» задом наперед. Петь литанию. Его слегка подпалили…

Когда Йоф выходит из трактира, Раваль расправляется с Йонсом, нанося ему порезы на лице.

Раваль в лесу. Раваль заразился чумой. Он озлоблен и разъярен, ему страшно умирать. Мы становимся свидетелями его смерти, практически видим, как за ним приходит дьявол и забирает его. Он боится, молит о помощи. Его голос доносится из темноты. Он бредет за ними всю дорогу. Просит о милости. Они просыпаются. Его все время слышно сквозь бурелом. Иногда видно. Все это ужасно. Он пропадает из виду. Просит воды, молит, чтобы его убили, чтобы не оставляли одного.

Все это время Смерть играет в шахматы с Рыцарем, тайком переставляет фигуры.

Можно начать с Рыцаря и Смерти. Смерть говорит: «Сейчас увидишь. Узри мое творение, но сохраняй спокойствие».

После этой сцены можно пустить Песнь Марии – это будет очень кстати сейчас, когда все сидят поникшие и подавленные. Смерть говорит Рыцарю: «Эти трое спасутся. Скажи им, чтобы пошли другой

дорогой, через лес и холмы. В следующий раз, когда мы встретимся, я предстану Ангелом смерти – ты не узнаешь меня тогда – я буду ужасен. *Грядет Судный день».*

11.4.56

С м е р т ь. Да будет тебе известно, я не разглашаю своих тайн. Просто выпотрошу тебя, и делу конец.

Р ы ц а р ь. Значит, есть нечто большее?

С м е р т ь. Я этого не говорил. И мне это неведомо. Я всего лишь чистильщик.

Р ы ц а р ь. Ты ничего не знаешь.

С м е р т ь. Если бы я что-то знал, не звался бы Смертью.

Р ы ц а р ь (*обращаясь к Йофу и Мие*). Я буду помнить эту минуту. Тишь, сумерки, землянику на длинном стебельке, ваши лица в вечернем свете, спящего Микаэля на коленях у Мии. Я постараюсь запомнить и то, о чем мы говорили. Буду вспоминать об этом снова и снова. И пронесу свое воспоминание в ладонях так бережно, будто это маленькая свеча на ветру, которая ни в коем случае не должна погаснуть. Возможно, когда-нибудь я пойму, что эта свечка зажглась от другой свечи, большой и необычайно яркой. И это будет мне верным знаком, надеждой и утешением.

Он встает и отходит.

Все продвигается довольно складно и получается неплохо, но я не могу допустить, чтобы хоть какая-нибудь деталь оказалась не выверена до конца. Сейчас мне кажется, что разговор между Рыцарем и Смертью пока не доведен до совершенства, но со временем все само разрешится, как это обычно бывает.

Пасторальная сцена.

Р ы ц а р ь. И не страшно вам, неужели вы не находите свое положение безнадежным?

Й о ф. Я вас не понимаю. Разумеется, бывает, впроголодь живем, и для таких людей, как мы, многое кажется затруднительным, но мы принимаем жизнь такой, какой она дана.

Р ы ц а р ь. Такой, какой она дана?

Й о ф. Видите ли, все люди изначально добры. Но они боятся, и от страха ожесточаются и мучают друг друга.

Р ы ц а р ь. Так всегда говорят.

М и а. День за днем катится, и каждый новый день похож на предыдущий. В этом нет ничего удивительного. Летом, конечно, лучше, чем зимой, летом мерзнуть не приходится. А всего лучше, понятно, весна. Весна – это пора больших надежд.

Й о ф. Я стих про весну сочинил. Хотите послушать?

М и а. Не надо, Йоф, нашим гостям твои стихи ни к чему.

Й о ф. Если ударишься, то плачешь, так уж жизнь устроена.

М и а. Ты слишком много тревожишься. Разве нельзя просто успокоиться и дать событиям развиваться своим чередом? Тебе самому стало бы легче.

Й о ф. Но, знаешь ли, надо уметь посмеяться над собой.
М и а. О, тебя в этом деле мастером не назовешь.
Й о ф. Можем посмеяться вместе.
М и а. Да, вдвоем все легче, что ни говори. А у вас никого нет?
Р ы ц а р ь. Была.
М и а. Жена?
Р ы ц а р ь. Да.
М и а. Почему вы оставили ее?
Р ы ц а р ь. Крестовый поход.
М и а. А я бы так никогда… Простите.
Р ы ц а р ь. Я думал, этого хочет Бог.
М и а. И где теперь ваша жена?
Р ы ц а р ь. Не знаю.
М и а. А вы тоскуете по ней?
Р ы ц а р ь. Да. Все последнее время я думаю о ней каждую минуту. Мне так нужно вернуться домой, и…
М и а. Вы так серьезно все это говорите, что не по себе становится. Вы любили ее?
Р ы ц а р ь. Да. Мы вместе веселились и много смеялись. Я воспевал ее глаза, ее нос, ее несравненные маленькие ушки. Мы вместе охотились, а по вечерам пировали и танцевали.
М и а. Ох, лучше бы вы остались с ней.
Й о ф. Кто сказал, что мы непременно должны терзать себя упреками и бесплотными стремлениями, которые ни к чему не ведут?
М и а. Мне этого не понять.
Р ы ц а р ь. Знаю. Вы считаете меня безумцем.
М и а (*заискивающе*). Еще земляники хотите?
Р ы ц а р ь. Вот объясните мне, почему я должен делать то, чего не хочу. Почему лучше принуждать себя, жертвовать собой? И почему необходимо к этому стремиться?
М и а. Это вы о несчастных самобичевателях? И об Иисусе на кресте?
Р ы ц а р ь. Почему мы должны всегда страдать? Плакать, разлучаться, причинять себе боль?
М и а. Лучше быть деревом или животным.
Р ы ц а р ь. Да, у нас столько вопросов.
М и а. Думаете, мы получим ответ?
Р ы ц а р ь. Думаю, нет.
М и а. Тогда незачем и спрашивать.

(Вот так. Иногда, перечитывая сценарий и оказавшись лицом к лицу с сюжетом в его первоначальном варианте и репликами, я застываю, охваченный отвращением. И смущением. Все это так неуклюже, так по-детски. Как будто я пытаюсь нарисовать дом, и получается примитивный домик, как рисуют дети. Как же я ненавижу этот сюжет, почти физически ненавижу, каким же смешным и бессмысленным он мне кажется: ни красоты, ни глубины!)

Р ы ц а р ь. Все, что я говорю, делается вдруг бессмысленно и пусто, когда я сижу тут с вами, согреваясь вашим теплом. Все это становится не важно. Быть может, только перед лицом смерти… Нет, постойте. Смерти мне не избежать. Не избежать ее и вам. И никому. Но мысль о смерти обостряет наше восприятие жизни, делает все вокруг красивее, лучше, больше. Это старая истина.

М и а. А я вот не желаю думать о том, что умру, и это не мешает мне испытывать радость.

13.4.56

Сегодня откладываю работу. Не успеваю даже подумать, хочется ли мне продолжать. Пасторальная сцена.

SF[2] всего боится. Х.М. пытается подорвать мое доверие к Nordisk Tonefilm. Это у него плохо получается. Но определенными ресурсами и ловкостью в том, чтобы внушить чувство омерзения, они определенно обладают.

16.4.56

Сегодня вечером сижу в своей квартире в Мальмё. Хорошо. Время принятия решений и радости от работы.

Думаю, мне следует дописать то, что я задумал, несмотря на страх и прочие обстоятельства. (Чем сильнее усталость, тем больше внешних обстоятельств, которые необходимо принять во внимание, – в конце концов, просто не знаешь, куда податься!)

Девушка и Ведьма могут быть одним и тем же персонажем, потрясающая комбинация – но тогда вначале ей лучше молчать, а потом проявить себя в какой-нибудь драматичный момент. Это будет естественно.

Из глубины взываю я к Тебе, Господь. Боже, услышь мой голос, да будут чутки уши Твои к звукам моей молитвы.

Господи, сердце мое не стремится к высокому, и глаза мои не видят возвышенного, я не касаюсь сложных и тонких материй, они слишком сложны для меня.

Нет, я успокоил и смирил душу мою, подобную отлученному от груди ребенку, покоящемуся в объятиях матери, да, моя душа во мне – как отлученное от груди дитя.

24.4.56

Я вновь попытался приблизиться к концу этой истории, это было чертовски тяжело. Вчера последние куски мозаики легли на свои места, посмотрим, что получится.

25.4.56

Раздумья. Собираюсь в Канн с «Улыбками летней ночи», чувствую себя подавленным, очень волнуюсь. Сегодня прочел статью Стига Альгрена

2. Svensk Filmindustri – шведская кинокомпания. – *Прим. переводчиков.*

в Vecko-Journalen, где он просто разгромил меня. Иногда я ощущаю страшную усталость и ничего не понимаю. Неужели я такой никудышный писатель? Чего мне не хватает? Я знаю, что у меня трудности с сюжетом, ничто не дается мне даром, но что я делаю не так, чем заслужил такую жесткую критику? Ведь все, что я пишу, является основой для фильма или спектакля, у меня никогда и в мыслях не было издать это в виде книги (ну ладно, иногда я все же мечтаю об этом!). Знаю, для этого у меня нет никаких способностей, моя сила – в сценическом диалоге, точно так же, как сила поэта – в его особом даровании. Все это я знаю и понимаю. Многое из того, что я делаю, кажется мне нескладным, неверным и уводящим в сторону от задуманного смысла, но я всегда ищу жизнь, сценарий должен быть живым в каждую секунду, а когда я сталкиваюсь с такой критикой, на меня накатывает страшная усталость и неуверенность.

Я не жалею себя (ну, может быть, чуть-чуть!), но мне становится на удивление стыдно и не по себе: я начинаю задаваться вопросом, что я на самом деле делаю такого, что вызывает у этих людей такой гнев.

Я знаю, что мне не хватает ясности, и понимаю, насколько пренебрежительно отношусь к своим взглядам и к своей вере, которая, по сути, существует, лишь когда я говорю о ней. Душе моей присуща некая ранимость, неуспокоенность, с которой мне приходится постоянно бороться и которая безумно раздражает меня. Мне бы хотелось стать настоящим профессионалом, мастером своего дела, добиться признания (ну, это не обязательно), я хотел бы сесть, успокоиться и подумать о том, каковы мои взгляды, во что я верю, чего мне на самом деле надо. Куда мне двигаться дальше? Мне не помогают похвалы (которыми я жадно упиваюсь), но не поможет мне и вся эта отвратительная критика, парализующая и утомляющая.

Если бы я мог махнуть на все рукой (на самом деле я так и делаю, или нет?), если бы мне удалось научиться ощущать безоблачную радость от того, чем я занимаюсь, от созидания, а также от того, что работа спорится! Мне хочется найти верный тон, простой и свободный, понятный всем (действительно ли я этого хочу?!). Побольше бы веры в себя, чтобы не впадать в такую зависимость от чужого мнения и не быть столь падким на похвалы.

Все, хватит самоанализа. Тем более что пользы в нем особой нет. Я написал открытку Стигу Альгрену, но порвал ее. (И еще одну Улофу Лагеркранцу[3], но и ту разорвал – так лучше.) Пойду посплю, а потом придет Биби, и жизнь наладится. Завтра продолжим работу над «Росписью по дереву».

Какой будет сцена с художником по дереву? Треугольник можно с тем же успехом сократить. Сватовство Ската к Лизе – хорошо бы добавить реплик. Конец неплохой, но, по-моему, получилось несколько сжато. Песнь Марии попробуем перенести в пасторальную сцену.

3. Улоф Лагеркранц – шведский поэт, литературовед, публицист. – *Прим. «ИК».*

Если бы только у меня было с кем поговорить, посоветоваться. Теперь я понимаю, в чем проблема: я воспринимаю все в образах и ситуациях, которые пытаюсь перенести в сценарий.

20.5.56

Прошло немало времени. Я съездил в Канн, отдал сценарий Дюмлингу[4], который, в свою очередь, дал его почитать разным людям, и благодаря им текст вновь обрел собственную, неповторимую жизнь. Это так удивительно – или каждый читающий вдохнул в него свою жизнь? – во всяком случае, он уже не кажется мне таким безнадежно мертвым, как на момент окончания работы в начале месяца.

Приятное ощущение.

Все, кто прочел сценарий, оценили его, и это, безусловно, облегчение для меня. Но если всех их послушать, получается, что я пророк, объединивший Восток и Запад, и что я настолько хорош, что это даже не обсуждается. Мысль несколько пугающая, надо сказать.

Поэтому я отдал сценарий еще двум людям, на этот раз из тех, кто никогда не упустит случая покритиковать и обычно не торопится мне помочь.

Кстати, Дюмлинг показался мне прекрасным человеком с четкими взглядами. Мы хорошо поговорили в Канне.

Сам я по большому счету доволен сценарием, хотя считаю, что Ведьме необходимо придать большее правдоподобие и последовательность – иначе, черт возьми, зачем она вообще нужна в этой истории. Треугольник пока тоже представляется мне спорным.

Сейчас собираюсь на неделю в «Сильянсборг»[5], еще раз всерьез проработаю весь текст.

Больше ничего уже с этим сделать не смогу.

Ведьма. Они прибыли на освещенный луной перекресток. Перепутье. Появляется повозка с Ведьмой, которую везут на казнь.

Рыцарь видит ее сидящей на эшафоте рядом с церковью. Казнь назначена на следующий день.

Она еще совсем ребенок.

В лунном свете появляется повозка с палачами: надо подготовить место.

Рыцарь заговаривает с ней. Спрашивает, действительно ли она видела дьявола, ведь именно за это ее собираются казнить. Она отвечает, что знает лишь одно: в мире есть муки, а у людей звериные лица. Что она и показывает Рыцарю.

Ее отводят в сторону и привязывают к лестнице.

1957

Этот год поистине стал для Бергмана annus mirabilis[6], начавшись с премьеры «Седьмой печати». В 1957-м вышла и «Земляничная поляна». […] Далее он поставил, в частности, ибсеновского «Пера Гюнта» и мольеровского

4. Карл Андерс Дюмлинг (1898–1961) – директор Svensk Filmindustri в 1942–1961 году. – *Прим. «ИК»*.

5. «Сильянсборг» – гостиница в Даларне, куда обычно перебирался Бергман для работы над сценариями. – *Прим. «ИК»*.

6. Annus mirabilis (*лат.*) – год чудес. – *Прим. «ИК»*.

«Мизантропа» в Городском театре Мальмё. Еще в 1955 году он написал сценарий «Нечестная игра», но фильм по нему решил не снимать.
В рабочей тетради есть записи о «Земляничной поляне» (изначально он должен был называться «Фильм о памяти»), а также о фильме «Лицо» (первоначально «Фильм о призраках»), но начинаются эти записи размышлениями о желании сделать «тот фильм об Уппсале», и это первое упоминание о том, что через двадцать с лишним лет воплотится в картину «Фанни и Александр».
В апреле после нечеловечески интенсивного многолетнего труда организм дал сбой, и Бергмана положили в больницу. Там он тем не менее продолжил работать над сценарием к «Земляничной поляне», которая затем и будет снята тем же летом.

22.2.57

Прошла премьера «Седьмой печати», и я репетирую «Пера Гюнта». Устал и рассеян из-за этих двух факторов, нервничаю, не чувствую уверенности и очень сомневаюсь по поводу будущего.

И все же не могу не думать о том, чем заняться дальше. Уже давно решил, что буду делать «Нечестную игру», но идет время, и этот проект все сильнее меня отталкивает. Уже не хочу возиться с этими супружескими ссорами. Они меня утомляют больше, чем я готов в этом признаться, и все это так ужасно неостроумно, серьезно, глубокомысленно, преувеличенно и при этом неискренне и не мотивировано по-настоящему.

Мне вдруг совершенно перестала нравиться вся эта дрянь. Просто тошнит от нее.

Вот такие дела.

Поэтому хочу заниматься чем-то другим, что внушило бы мне спокойствие и удовлетворение каким-то иным образом. Не знаю точно, что это могло бы быть.

Что мне больше всего по душе, это, конечно, тот фильм об Уппсале. Мир детства. Не могу подобрать точных слов, но ко мне само по себе приходит множество образов. Нужно лишь попытаться их ухватить.

Дайте уж мне свободу думать без страхов и ограничений. Если SF не захочет снимать мою картину, я могу снимать на другой студии. Хотя, конечно, все это какой-то бред.

Мечтаю достичь спокойной целостности […].

Больше всего на свете хочу работать с визуальными образами, непрерывно работать с визуальными образами. Сейчас это оказалось на втором плане из-за фильмов с большим количеством диалогов, а поставить диалог намного проще, чем выстроить кадр. Но думаю, что именно новая история даст возможность добиться спокойного и ясного изобразительного повествования.

Уже очень хочу спать, поэтому пойду и лягу. В воскресенье встречаюсь с Андерсом Дюмлингом, посмотрим, к какому результату мы с ним сможем прийти. На самом деле я не очень-то сильно волнуюсь. Можно

сказать, что даже почти не волнуюсь. Хотя, черт возьми, я совершенно не хочу снимать «Нечестную игру». Вот уж, мой дорогой господин Бергман, есть вещи гораздо интереснее.

24.2.57

Был в Стокгольме и разговаривал с Дюмлингом о «Нечестной игре». Он очень хорошо понял мои аргументы, и мы договорились, что отложим съемки.

Мне не нужно начинать съемки 8 апреля, и это чудесно. Чувствую большое облегчение и покой.

Мы обсуждали и другие проекты. В частности, «Козел в огороде» Фритьофа Нильссона Пиратена, фильм-балет с Йерд, так называемые «Фильм о призраках» и «Фильм о памяти»[7].

Сам я после долгих размышлений за этот вечер склоняюсь к двум последним.

Пока летел в самолете, обдумал характеры некоторых персонажей и ситуации. Постараюсь написать о них позже.

25.2.57

Йон Ландквист в Aftonbladet написал пакостей о «Седьмой печати», и я сначала, конечно же, расстроился, потому что он завел свою старую песню о непрофессиональных диалогах и о мурашках по коже, ну и т.п. Но я все быстро забыл, потому что начал думать о новой картине, а пока есть *желание* снимать новые фильмы, ничто не может меня серьезно задеть.

«Фильм о призраках» уже начал складываться, и теперь я попытаюсь записать то, о чем думал.

1850-е годы. Красивый старый театр в большом городе. Весна или начало лета. Уже есть четыре персонажа. Он, немой, чем-то занимается в театре. Его лучший друг и компаньон, очень умный и проницательный (как сам о себе думает), для которого невыносимо, что немой друг не в состоянии выразить вслух свои мысли.

А еще сестры Роза Шиповник, или Дикая Роза, Спящая Красавица, Красная Роза, Нежная Роза, Розовая Роза, Милая Мордашка, все восхитительны и благоухают, оба приятеля ухаживают за девушками и любят их искренне и возвышенно. […]

Ингмар, ты должен избавиться от всего лживого в своей натуре, что тебе мешает, с чем трудно справиться, если только не следишь за собой постоянно и всегда будучи начеку. Мать страдает тем же недугом, ее мир разрушен, и его уже, наверное, никогда не собрать. Мне еще повезло, что не все замечают эту лживость, которой я отравлен. Но иногда мне указывают на то, что я не в состоянии сделать хоть что-нибудь толковое без этой фальши. Я говорю о строительстве собора,

7. Роман Фритьофа Нильссона Пиратена «Козел в огороде» был экранизирован SF в 1958 году; режиссер Йоста Фольке. Под фильмом-балетом с Йерд, вероятно, подразумевается задуманный когда-то проект с участием балерины Йерд Андерссон, сестры Биби Андерссон. «Фильм о привидениях» и «Фильм о памяти» – это, как уже было сказано, будущие «Лицо» и «Земляничная поляна». – *Прим. Яна Хольмберга (Я.Х.), опубликованные в «Рабочей тетради».*

но сам далек от него[8]. Хотя разве искушение не берет верх над людьми моего склада?

3.3.57

Сегодня воскресенье. Закончилась немилосердно тяжелая репетиционная неделя, и я очень сильно устал. Пьеса «Пер Гюнт» сама как ибсеновский Бейген. Как ни дерись и ни маши руками, все равно не пройдешь. Не думаю, что на сей раз получится хорошая постановка, и, к сожалению, дело тут во мне. Я не был ни достаточно подготовлен, ни достаточно собран. Хотя всегда ведь надеешься на лучшее, по-детски и безосновательно.

Происходили разные события. Ивар Харри[9] и Йон Ландквист[10] объявили меня довольно слабым писателем («непрофессиональные диалоги», «главный в Швеции литературный шарлатан» и т.д.). Теперь жду выступлений остальных царьков от литературы, придут ведь на помощь своим коллегам и еще больше втопчут меня в грязь. Да, тяжело и противно, и иногда я падаю духом. Не скрою, все это пугает. Я и сам знаю, что не тяну на писателя, и мне никогда не пришло бы в голову написать книгу или выпустить сборник рассказов. На то у меня нет необходимого тонкого инструментария. Но я кое-что *вижу* и *слышу*, и это главное. Это то, что необходимо беречь и что я пытаюсь доносить до людей. Наверное, это и не сны, и не видения, и не мысли, а что-то вроде физических ощущений. Трудность в том, чтобы своим бодрствующим сознанием схватить эту тонкую материю и привязать ее к действительности. И самое важное – связать эти разрозненные фрагменты друг с другом. Тогда не исключено, что «очень плохой писатель» окажется не так уж и плох. Да, к этому я готов. Моя задача – *быть еще* строже к самому себе […]. Иногда думаю, что эти литературные мэтры, со всей серьезностью тыкающие в меня пальцем, на самом деле очень для меня полезны. В каком-то смысле они дисциплинируют меня и удерживают от того, чтобы «я не заходил слишком далеко в своих фантазиях».

12.3.57

Прошла премьера «Пера Гюнта». Подробнее об этом позже, может быть. А теперь вот что. У бабушки со стороны матери я нашел старинный, написанный от руки роман. Он написан в 1880-х годах, и почерк очень красивый. Перескажу эту жуткую и пугающую историю, потому что в ней есть удивительная материя реальности и снов. Но попытаюсь перевести ее на современный язык, чтобы в пересказе она не стала еще более странной, чем есть.

Оживший покойник, утративший свое лицо, теперь, чтобы создать себе новое, рыщет и похищает части лиц других людей. Все происходит в старой стокгольмской усадьбе – патрицианском доме недалеко от городских ворот, – на улице за воротами усадьбы и в соседнем саду, а также дома у юных актрис и танцовщиц Русенблад.

8. В эссе «Снимать кино» (1955) Бергман писал о роли художника; в идеале художник должен быть безымянным строителем, одним среди многих, кто возводит собор. – *Прим. Я.Х.*

9. Ивар Харри – шведский писатель. – *Прим. «ИК»*

10. Йон Ландквист – шведский писатель, литературовед. – *Прим. «ИК»*.

14.3.57

Предложение по композиции к новой картине «Урок любви». Речь идет о тесном пространстве – это однокомнатная квартира, которую врач приобрел для отдыха и приятного времяпрепровождения.

1. Врач и его жена приходят туда с бутылкой вина. Они оглядывают комнату, в которой почти нет мебели. Жена очень довольна, и они беседуют о своем на редкость счастливом браке, о будущем и обо всем, что их связывает друг с другом.

2. Тут приходит подруга. Она с ходу начинает соблазнять доктора и рассказывает ему о том, в чем он сам не в состоянии признаться самому себе. Эта сцена лишена серьезности. Когда все достигает наибольшего комизма, действие прерывается появлением откуда-то взявшегося Сэма с вещами.

3. Приходит жена и спрашивает у мужа, изменяет ли он ей. Довольно серьезная, горькая, болезненная сцена, но что поделаешь.

4. Всем все надоело, и, похоже, эмоции вот-вот перельются через край. Но все пока еще чудом удерживается в рамках. Приходят мальчики и долго разговаривают с отцом. Он задумывается и размышляет, как ему поступить. Сэм: «Если бы мы были в театре, то можно было бы сказать то-то и то-то. Но мы сейчас не в театре. Или все-таки в театре? Вот в чем и состоит главный вопрос».

5. Теперь о том, что стало с подругой. Сэм стоит у плиты на кухоньке и выдает соответствующие комментарии. Приходит жена и видит подругу. Это устроил Сэм или, может быть, не он. Черт, не могу решить! Муж и жена начинают выяснять отношения, но замолкают, как только Сэм снова уходит на кухню, оставив их вдвоем.

«Урок любви» – комедия в пяти актах. Не так уж и плохо, черт возьми! Почему бы старому литературному шарлатану не позабавиться?

Все больше и больше размышляю над «Лицом», как я называю свою новую картину. Будет ли правильно снять такое кино, как это? Мне дают так мало свободы для воплощения моих замыслов. И все-таки было бы здорово хоть раз поиграть, и я, черт возьми, намерен немного поиграть. Не дурно было бы отколоть что-нибудь стопроцентно художественно-шарлатанское. Я не стану выдавать это произведение за нечто большее, чем просто галиматья, а потом, прикрывшись этим ярлыком, займусь тем, что хочется мне самому. Важно, что выйдет нечто *предельно понятное*, *интересное и забавное*. А там посмотрим.

Четыре сестры держат прачечную, точнее, три, потому что четвертая работает в театре – восхитительно танцует в кордебалете. Эва обслуживает клиентов прачечной и сочиняет стихи, а также придумывает жуткие и невероятные истории. Сам сюжет – как раз одна из таких историй. Другая сестра та еще штучка, о которой можно предположить все что угодно. Третья живет фантазиями, ничего не видит вокруг себя, к тому же внешне безумно некрасива, хотя воображает себя красавицей. Вот такие эти загадочные сестры Русенблад. Они живут в саду, полном цветущих плодовых деревьев, окружены

роскошными красотами, их мир – это солнечный послеобеденный воскресный день. (Все события происходят неожиданно и со сказочной быстротой.)

«Урок любви». Не может ли быть так: когда жена видит подругу-любовницу, она так пугается и злится, что решает простить своего муженька, несмотря ни на что? Подруга же затаилась в кухне, предоставленная кровожадному Сэму, опасному человеку, который вообще-то насмерть *прибил* свою невесту, хотя он не уверен, сам ли ее прибил или просто молоток выскользнул из его усталых рук.

18.3.57

Вообще-то, довольно заманчиво попытаться собрать фрагменты головоломки «Лица». Ощущение поганое, но чем больше я об этом думаю, тем более реальным все становится. Хотя по утрам я настроен все-таки очень скептически. Ну вот: некто находит старый, написанный от руки роман, который, как выясняется, был сочинен где-то в 1850-е годы или что-то в этом роде, это я еще проясню. В нем рассказывается небывалая история, до которой трудно додуматься самому. Необычайная и пугающая.

На одной улице стоят два дома, это старая городская усадьба (нужно изучить этот вопрос, когда поеду в Стокгольм 25 числа), а также прачечная необузданных сестер Русенблад и их чудесный и таинственный фруктовый сад.

Кроме того, есть два приятеля, Бумс и Юн Кислая Рожа. Не имею точного понятия, куда мне поместить этих господ, но факт остается фактом: они частенько захаживают в прачечную. Одна из сестер (возможно, со временем их будет трое) – балерина, вторая – поэтесса, пишет стихи и страшные истории, которые обсуждаются в саду. Третья – выдумщица, необузданная натура и обожает строить гримасы перед зеркалом, да и вообще повсюду. Зовут их Пия, Аманда и Марина, а кого как именно, нужно еще догадаться.

В усадьбе живет высокородный и необщительный доктор (загадочный пожилой господин, о котором мало что известно). Начинается все с того, что бедняга Бумс лишается одного уха. Это страшная сцена. Он приходит домой к Юну Кислой Роже и все ему рассказывает. Девушки сидят вечером и слушают страшную историю, которую читает Марина. Слышится истошный крик. Все уверены, что орала кошка. Как раз в этот момент Бумсу, стоявшему под окном и смотревшему на Пию (или Аманду), отрезают ухо.

На следующий день Бумса вызывают к старому доктору, тот подробно расспрашивает его о произошедшем. Точнее, Бумс сам приходит к нему на осмотр. Происходит жутковатый разговор.

Тем временем девушки обнаружили, что Бумс и Юн Кислая Рожа влюблены в них, и решают разыграть и смутить их. Молодых людей торжественно приглашают на посиделки в сад в ближайшее воскресенье.

(Было бы здорово соблюсти единство места и времени действия, но не буду настаивать на этом пункте.)

Марина притворяется глухонемой. Так они разыгрывают комедию перед Бумсом. Устраивают и какую-то забаву попроще, потому что взволнованы событиями, происходящими в городе.

Бумс ухаживает за Мариной, пантомимой изображает радость любви.

То ли в начале, то ли в конце всплывает страшная история о казненном актере: кто-то похитил его лицо и мозг, а после вскрытия труп исчез. Оживший покойник решил отомстить. Настоящий виновник преступления – доктор Боркман, злодей, который стремится к безраздельной власти над людьми. Все это мучительная реальность Калигулы – да, это она.

Все завершается ночью в театре, где все необычайно странно. Атмосфера сна. Но это вопрос дальнейших решений.

Пока что очень сырое начало чего-то, что могло бы чем-то стать, если суждено. Вот что я вижу. Заключительные сцены в театре. Казнь, вскрытие, исчезновение. Кошмарный случай с Бумсом. Три сестры в саду и прачечной. Бумс и доктор. А может быть, это Юн Кислая Рожа влюблен и ставит себя в идиотское положение, дав Бумсу по морде? Да, ужасно сырое начало, но полезно записать все, что есть, чтобы не забыть.

23.3.57

Предположительно все начинается с того, что в театре подходит к концу представление. Балетный спектакль или, может быть, нет. Бумс и Юн Кислая Рожа запирают театр. Вдруг происходит что-то странное, приятели ссорятся друг с другом, выясняя кому из них страшнее. Бумс напуган больше, но, осмелев, отправляется на кладбище. По пути он становится свидетелем ежевечерних бдений сестер Русенблад (наблюдает за ними через окно). Он же любит Памину (у них у всех оперные имена), поэтому неудивительно, что он подсматривает. Затем он идет на кладбище. Там кто-то отрезает его ухо.

Ночью он будит Юна и показывает ему, как его покалечили. Невыносимое зрелище. В ухе Бумс носил небольшую сережку в форме колечка. Позже именно она и разоблачит нового владельца уха.

Сон в театре. Театр во всей своей красе: колосники, сцена, трюм, реквизит… Ирония.

25.3.57

Моя профессиональная деятельность, чтобы было возможно вести борьбу (с гибелью души, рутиной, нехваткой воздуха и разными вредными вирусами), должна основываться на каком-то фундаменте. Очевидно, что этот фундамент – мировоззрение, холодные чувства, спокойная наблюдательность и безжалостная самокритичность.

И только когда этот фундамент будет очищен от загрязнений случайностями и душевными волнениями, можно строить уверенно, целенаправленно и прежде всего с определенной надеждой *достичь целостности.*

Чтение лекций, само собой разумеется, превращается в нечто вроде паясничания, что создает странный образ человека, мечущегося между жалким идеализмом и откровенным эгоизмом. Я испытываю большие трудности в том, что касается умения балансировать на стыке этих двух душевных порывов, поскольку оба одинаково естественны и искренни.

Второй момент – это присущие лекциям заданность и неоспоримость авторитета. Непросто высказывать обо всем взвешенное мнение, и тогда грешишь неотточенными, шероховатыми формулировками. Такое мое настроение, естественно, окрашено премьерами «Седьмой печати» и «Пера Гюнта», стоивших мне сверхчеловеческих усилий. А в результате огромная усталость и огорчение.

Мое отношение к театру намного более однозначное и понятное. Там я занимаюсь ремеслом, каждый прием которого мне хорошо знаком, где каждый миг – это общность коллективной отдачи и коллективного принятия. Усилий затрачивается столько же, но их результат в театре и в кино всегда несопоставимо разный.

Снимая фильм, я могу быть в шаге от катастрофы, в театре этого не может быть никогда. Ходьба по канату может быть довольно рискованной. Но если сорвусь и упаду в театре, где всегда есть спасительная сетка, – в худшем случае опозорюсь. В кино никакой защитной сетки, там я упаду прямо на землю и расшибусь. Разумная логика должна бы мне подсказывать держаться театра или, когда дело касается кино, натягивать канат на высоте полметра над ареной. Но это – как яд: вкусив однажды головокружение под куполом цирка, будешь забираться все выше и выше и ходить по канату все безрассуднее. […]

Сидя в самолете по пути в Стокгольм, я в полудреме стал думать о всяких милых вещах. Хроника Робина Гуда на тему «Бергман решил позабавиться?». Мне пришла мысль снять фильм под названием «Он лежит на спине на солнце и приходит в себя». Я увидел его на острове Смодаларё под деревьями, которые покачивались на летнем ветру, а трава, на которой он лежал и правда приходил в себя, выросла такая высокая… Это была приятная мысль.

Пригласить Виктора Шёстрёма на главную роль. Он должен будет выйти к тонкому потоку глубокой, темной воды, взглянуть на другой берег, а в пути его будет сопровождать кто-то, кого он хорошо знает, кто-то еще очень молодой.

От начала до конца через эту историю будут проходить люди с неудавшейся судьбой. (Это те, у кого проблемы с авто. А тебе когда-нибудь приходил в голову органист, который спит рядом с органом?)

5.4.57

Теперь выясним, что я знаю и чего не знаю относительно идеи «Он лежит на спине на солнце и приходит в себя». Одно ясно. Не следует много болтать о проектах и планах. Надо держать язык за зубами, не нужно все портить, рассказывая всем о том, чем сейчас занимаешься. Держать язык за зубами!

Профессору Исаку Боргу снится сон. Он идет по улице. Он еще молод. Повсюду тишина и покой. Светит солнце. Он никого не встречает на пути. Опустевший мир его пугает. Неожиданно он видит кого-то. Спрашивает, который час. Некто оборачивается, показывает на циферблат без часовой стрелки и на лицо, которое вовсе никакое не лицо. Профессор напуган. Другие улицы. Пустая, неподвижная, глубокая вода. На дне этой черноты трупы животных. Он встает. Похоронная процессия со старым катафалком с высокими ко́злами. Одно из колес плохо держится.

За гробом много людей без лиц, но все одеты торжественно. Профессору дико страшно. Катафалк переворачивается, гроб падает. Все исчезает, кроме него самого, гроба и покойника. Его тянет к покойнику. У того пошевелилась рука. Профессор понимает, что вцепился в свои ноги. Вырывается изо всех сил, но никак не может освободиться.

Он просыпается.

Угрюмая беседа с женой за завтраком. Чай, тосты. Светит солнце. Он собирается ехать на конгресс в Йевле или куда-то еще. Он злится, но и польщен одновременно: его все же чествуют.

Он уезжает в своем старом, красивом автомобиле. Воскресное утро, освещенные солнцем дороги пусты, мимо проносятся деревья и поля. Он наслаждается.

Разговаривает немного сам с собой. Или голос звучит за кадром (но это не очень хорошо). Приезжает в то место, где играл еще ребенком. Решает, что ему необходимо посетить старую земляничную поляну и посмотреть, есть ли там по-прежнему земляника.

Она там есть.

Дом стоит безмолвный и неприветливый в лучах утреннего солнца. Все спят, или просто в доме никто не живет. Он ложится на землю. Рядом кто-то смеется. Это девушка. Теперь он видит молодого человека и девушку. Они одеты, как в начале века. Ему двадцать, ей восемнадцать. Они поглощены друг другом. Он пишет стихи и собирается стать врачом. Они строят планы на будущую совместную жизнь (реплики предваряют будущие реплики и вторят тем, что звучали во время беседы Исака с женой в начале). Доктор слушает их разговор с большим интересом.

Неясны связки.

Путешествует по своим воспоминаниям. Молодую пару на какое-то время вспугнули два человека среднего возраста. Это его брат и невестка – люди, недовольные своей неудавшейся жизнью и судьбой. Они оскорбляют друг друга.

Придумать связку.

Итак: это день из жизни Исака Борга. Сон под утро. Разговор с женой, подающей ему чай. Встреча с двумя людьми средних лет, у которых сломался автомобиль. Дача, земляничная поляна. Юная девушка и молодой человек. Пара садится к нему в машину, и какое-то время они едут вместе, знакомятся.

И тут все как понеслось, черт подери. Утренний сон. Разговор с женой Берит, небольшая ссора. Поездка. Земляничная поляна. Детские воспоминания. Таинственное посещение летней дачи. Бабушка. Он спускается к глубокой воде. На другой стороне – его отец. Они беседуют, но очень недолго. Говорит Исак, отец ничего не отвечает. Детские игрушки. Маленький мальчик с игрушками. Молодые люди, которые пробуждают его ото сна и присоединяются к его путешествию.

Затем они встречают пару среднего возраста, которая ругается на чем свет стоит и никак не может договориться друг с другом.

Автомобиль сломался. Все летит к чертям.

Кладбище.

Я смешаю сон с явью и с воспоминаниями, а также игры и слова в единое целое и в один день из жизни, такой же, как и все остальные, но напряженный и все же отличающийся от других. Я теперь очень счастлив, потому что знаю, как все это будет. Теперь они приехали в то место, где Исак когда-то начинал свою врачебную практику.

Любовное приключение, свидетелем которого Исак становится. Парень очень практичен и поэтичен, а девушка та еще штучка, но весьма романтичная. Они ожесточенно спорят друг с другом. Собрались искупаться, потому что очень жарко.

Затем они снова встречают пару средних лет, и на этот раз те едут в машине вместе с ними, потому что их машина съехала в кювет. А не ввести ли нам сюда еще Марианну, невестку? О, да. Она так расстроена, что за всю дорогу не проронила ни слова. Хотя ей есть что сказать. Как же все это будет здорово выглядеть, когда столько людей сразу. Я люблю, когда много персонажей. Но на этот раз держи язык за зубами. Помни об этом. Держать язык за зубами!

Действующие лица на сегодня:

Исак Борг, пожилой врач, 78 лет.

Берит, его жена, 74 года.

Марианна, невестка, жена их сына, 30 лет.

Пелле, Исак в молодости, 20 лет.

Сара, юношеская любовь Исака, 18 лет.

Бабушка в детстве Исака, 70 лет.

Исак-ребенок, шесть лет или около того.

Стиг Альман, мелкий служащий, 45 лет.

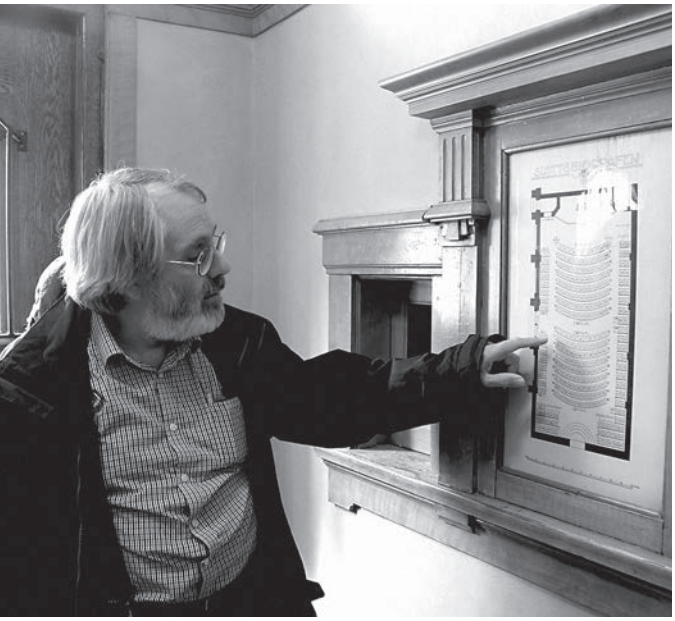
Биргит Альман, его жена, 43 года.

Отец Исака, врач.

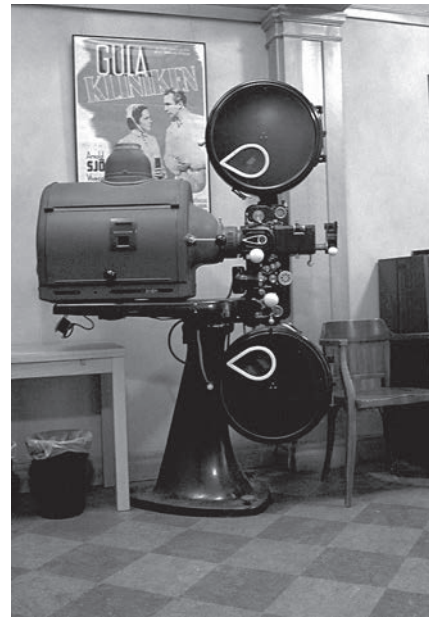
Эвальд, сын Исака, врач, 35 лет.

Карин, мать Исака, на другом берегу, 28 лет.

→ с. 156



1



2

1. Нильс Бингефорс, ученый-физик, а также киномеханик в старейшем кинотеатре города Уппсалы Slottsbiografen. На этом фото Н.Б. показывает схему старого зала, в котором было 219 мест, а сегодня – 130.
Нильс Бингефорс: «Кинотеатр был открыт в 1914 году Ассоциацией ремесленников Уппсалы, которой он принадлежит до сих пор. Кино на тот момент все еще было в новинку, скорее, развлечением, чем стабильным бизнесом. Владельцы кинотеатра занимали помещение самыми разными мероприятиями. Использовали его для выставок ремесленных изделий, концертов, спектаклей и просто как место для встреч. Бабушка водила маленького Бергмана в этот кинотеатр. Они жили совсем рядом, за углом. Таким образом, впервые Бергман увидел кино именно в этом кинотеатре.
Я познакомился с Бергманом, когда он приехал в Уппсалу в 1996 году. Встретились мы в этом кинотеатре. Вы никогда не догадаетесь, какого роста был Бергман. Ведь на фотографиях он кажется высоченным, его и снимали снизу. Но в реальности он был довольно низким. Во всяком случае, он мне таким запомнился.
Бергман пришел сюда один, но у входа в кинотеатр его ждал автомобиль с шофером. У него только что состоялась премьера какого-то спектакля в Стокгольме, а приехал он немного отдохнуть и побывать в местах, где провел детство. Первое, что он сделал во время нашей встречи, – поднялся в проекционную. Проекторы были его страстью».

2. Нильс Бингефорс: «Проектор в холле кинотеатра. Он прежде стоял в одном из залов Стокгольмской киностудии, который назывался «Опера». Этот ник придумали киношники. Именно в этот проектор Бергман заряжал рабочий материал со съемок. А также крутил чужие фильмы для себя и своих друзей. Можно сказать, они там устроили себе персональный кинотеатр. Этот же проектор использовался и для первого показа многих фильмов Бергмана. Если вам интересно, моим любимым фильмом Бергмана остается «Лето с Моникой». Лучшее у Бергмана – ранние работы».

3

4

3, 4. Нильс Бингефорс: «Настенная роспись в кинотеатре. Изображения ремесленников напоминают мне декорации какого-нибудь спектакля о Средних веках. Немного непривычно видеть их в кинотеатре».

5. Нильс Бингефорс: «Сегодня кинотеатр используется в основном для лекций и клубных показов – я был в 70-е председателем студенческого киноклуба. А еще кинотеатр сдается под частные мероприятия: концерты, чтения, даже свадьбы. Вообще-то, тут давно необходим ремонт. Видите полы? Они изношены. На спинке каждого кресла табличка с именем людей, которые помогли воссоздать их в нынешнем виде по оригинальным фотографиям. Первые два места – именные. Кресло № 1 имеет, конечно, табличку «Ингмар Бергман». Кресло № 2 – «Вивека Линдфорс», она родилась в этом доме, была актрисой. Очень известной в 1940-е».

5

6

7

8

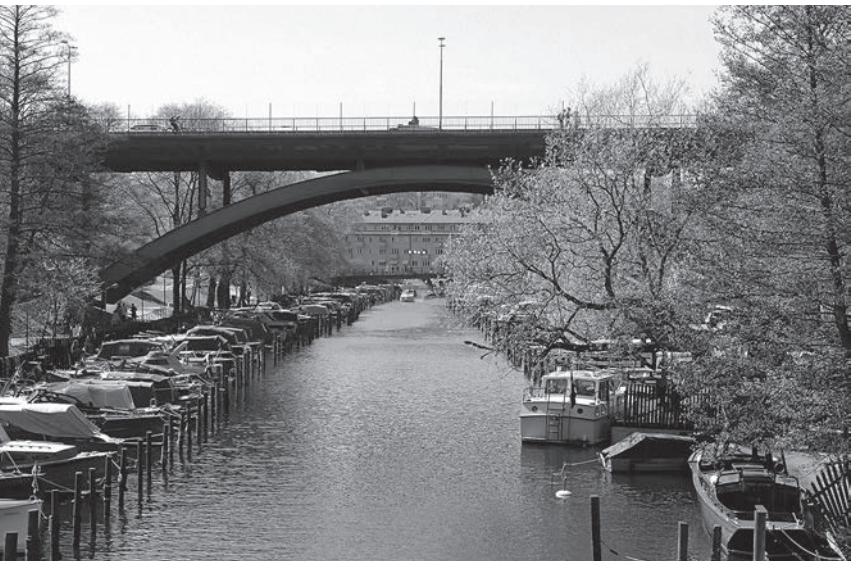
6. Дом, который Бергман снимал (только снаружи) в «Фанни и Александре» как дом семейства Экдаль.

7, 8. Уппсала. Места, где проходили съемки «Фанни и Александра».

9

9. Уппсала. Дом, в котором Бергман жил в детстве.
Нильс Бингефорс: «Летом мы устраиваем для студентов специальные показы бергмановских фильмов. Еще десять лет назад все их хорошо знали, а сегодня таких людей почти не осталось. Только старые зрители помнят его имя. Молодежь, подозреваю, даже не в курсе, что когда-то кино было черно-белым».

10



11

12

10. Первый адрес Бергмана в Стокгольме. Виллаготан, 22.

11. Стокгольм. Нынешний вид моста Вастерброн (Западный мост). Здесь снимались кадры «Лета с Моникой» (1953).

12. Стокгольм. Парк Skinnarviksparken. Здесь снимались сцены первого поцелуя в фильме «Лето с Моникой».

13

14

13. Стокгольм. Станция метро «Некросен» (Näckrosen). Выход к киностудии Filmstaden.

14. Стокгольм. Больница Sophiahemmet. Здесь Бергман неоднократно лечился. В 1965 году он написал здесь сценарий «Персоны».

15. Стокгольм. Театр «Драматен» (Королевский драматический театр). Табличка на двери бывшего кабинета И.Б., художественного руководителя театра.
Теперь здесь сидят менеджеры «Драматена».

15

16

17

16. Стокгольм. Театр «Драматен». Место № 635. По легенде, рассказанной старейшим экскурсоводом театра Бенгтом Перссоном, именно здесь двенадцатилетний Бергман смотрел свой первый спектакль Королевского театра.

17. Стокгольм. Театр «Драматен». Парики к спектаклю Бергмана «Мизантроп» (1995).

18. Стокгольм. Театр «Драматен». Парики к спектаклю Бергмана «Пер Гюнт» (1991).

18

19

19. Стокгольм. Театр «Драматен».
Экскурсовод Бенгт Перссон, который работает здесь почти полвека, пересекался с Бергманом в коридорах. А смотрел он все до одного спектакли Бергмана и досконально помнит мизансцены и то, как в разных представлениях чувствовали себя и играли актеры. Свидетельство «маленького человека», который сидел в своей каморке рядом с кабинетом Бергмана. Иногда мэтр запросто заходил к Бенгту, интересовался, «как его делишки». Перссон до сих пор удивляется, что суровый, резкий, бескомпромиссный Бергман мог быть человечным, по-домашнему приветливым.

20

20. Стокгольм. Кафе на студии Filmstaden. Фото со съемок фильма «Око дьявола» (1960).

21. Стокгольм. Кафе на киностудии Filmstaden. Меню вафель, названных в честь фильмов Бергмана: «Стыд», «Улыбки летней ночи», «Урок любви».
Так, например, в состав «Стыда» входят нутелла, шоколадная крошка, карамель и сахарная пудра.

22. Стокгольм. Кафе на студии Filmstaden. На фото внутри кадра Ингмар Бергман и Виктор Шёстрём.

Hyllnings Våfflor Bergman
2018
SKAMMEN
Nutella, grädde,
kolakaks kross,
florsocker
50 kr
SOMMARNATTENS
LEENDE
Blåbärssylt,
grädde,
florsocker
50 kr
EN LEKTION I KÄRLEK
Jordgubbar,
grädde,
maränger,
florsocker
50 kr

21

22

Söndagar klockan 14
Öppen guidning
Upplev Sveriges Hollywood på vår filmhistoriska guidning.

23

24

25

23. Стокгольм. Киностудия Filmstaden. Скульптура персонажей фильма «Седьмая печать».

24. Стокгольм. Фрагмент скульптуры «Седьмая печать». Бергман в образе Рыцаря.

25. Стокгольм. Станция метро «Некросен». Надпись на платформе: «Страсть», последний фильм Бергмана, снятый на киностудии Filmstaden».

Зара Абдуллаева, Никита Карцев
Фото Никиты Карцева

Это персонажи, которые мне на сегодня лучше всего понятны. Конечно же, их станет больше. Например, будут те, кого Исак посетит по пути к матери и на медицинский конгресс. Он делает доклад, его чествуют. Обсудить это со Стюре.

Возможное примирение между Эвальдом и Марианной. Уставший Исак приходит вечером к Эвальду. Там находится его жена. Они идут спать, ложатся рядом, засыпают, держась за руки. Он слегка поворчит по поводу чертовой неудобной кровати, но признается, что у него был хороший день и он очень рад, что Берит рядом (у нее будет другое имя).

6.4.57

Вчера он был очень доволен всем, что пришло ему в голову. Сегодня тоже доволен, все идет отлично. Все начинает приобретать черты спокойной организованности. Профессор Исак Борг отнюдь не идеализированный образ старого эгоцентрика. Он во многих отношениях тяжелый и не особенно терпимый человек. К тому же холерик и слегка возбудимый. (Виктор Шёстрём.) Профессоршу зовут вовсе не Берит, потому что это вызывает такие тоскливые ассоциации (?). Назовем ее Агдой. У нее характер не то что у мужа – более округлый, чем угловатый, поэтому с нее все как с гуся вода. (Юллан Чиндаль.) Если я заново перечислю то, что уже знаю, по пунктам, то выйдет следующее.

13.4.57

Сон 1. Профессору Исаку Боргу под утро приснился сон. Он все время говорит от первого лица. *Сон о смерти.* Когда он просыпается, его жена уже на ногах и готовит завтрак.

Очень раннее утро. Их невестка тоже хочет уехать в тот же день. Сообщает, что хочет домой. Это огорчает стариков. Ее вводная реплика: «Ты же меня не любишь, правда?» Земляничная поляна. Мир детства. Краткая утренняя дрема, тишина.

Сон 2. Двое молодых людей. Его собственная юность. Утренний сон Фрёдинга. Девушке нравится парень, но она сопротивляется. Нервозность. Следуя за молодыми людьми, он попадает в наполненный летним ароматом дачный дом. Детские игрушки. Его мать. Бабушка, братья и сестры. Самый обычный завтрак. Отец ушел на рыбалку. Он на другом берегу. Его будит молодая парочка, которая врывается в его сон. Пелле и Сара. Они в приподнятом настроении. С удовольствием беседуют со стариком. Решают поехать с ним вместе. Он едет со стороны Мальмё – Хельсингборга в Стокгольм или же от Уппсалы – Стокгольма в сторону Йевле. Первое, что попадается на их пути, – чья-то авария. Мелкий служащий Стиг Альман и его жена Биргит. Их автомобиль съехал в кювет. Две души на дне грязной лужи в преддверии ада. Им оказывают помощь. Довозят до ближайшего телефона. Биргит брызжет желчью в адрес мужа. Пелле и Сара тоже начинают ссориться. Сара хочет выйти из машины. Уходит. Вскоре она, как валькирия,

проносится мимо в шикарном авто, стоя в нем в полный рост. Пелле впадает в уныние.

Кладбище. Исак Борг выходит из машины, чтобы навестить своих родителей. Тем временем возвращается Сара, ей стыдно и страшно. Сара и Пелле вовсю целуются за надгробным памятником. Мимо проезжает Альман. Начинается дождь с грозой. Молодежь засыпает на заднем сиденье. Профессор паркуется у обочины, включает радио, ему необходимо отдохнуть. Марианна рассказывает ему о своей любви и безнадежных мучениях. Разговор сближает их, они теперь лучше понимают друг друга. Просыпаются молодые обезьянки, они голодны. Компания решает где-нибудь перекусить. Разнообразные блюда из меню. Профессор выкуривает большую сигару, они танцуют, хорошо проводят время. Профессор заказывает рюмку коньяка. За рулем Марианна.

Сон 3. Третий сон профессора Борга в тот день. О чем он, я пока еще не знаю. Профессор просыпается. Они уже доехали до Лунда (?). Ему нужно продумать свою речь.

Он видит всю свою жизнь, причем сквозь призму событий прошедшего дня. Например, возвращается мыслями к земляничной поляне в сопровождении своего нового друга Марианны. Его рождение. Он сам принимает собственные роды, ему сразу дают игрушки, а отец, учитель, тут же начинает проверять урок по латыни. Приходит Сара и вводит его в ту игру, в которую они играли с Пелле, так повторяется неприятный фарс с Альманом и его женой. (В этом месте полно гадюк, все кишит гадюками. Эти двое уже не могут разговаривать друг с другом и только издают отвратительные звуки, больше ничего не слышно, кроме шипения змей.) Появляется Марианна и везет его к узкому проливу. На другом берегу сидит мать и кормит грудью ребенка. Сон прерывается.

Они приехали в Лунд. Эвальд заглядывает в машину, отец и сын приветствуют друг друга. Марианна курит с ироничным и утомленным видом. Молодая парочка шумно удаляется. Профессор поднимается на кафедру, чтобы произнести речь. Видит в зале Агду. Все чествуют заслуженного первопроходца в медицине и большого человека и художника, а также Виктора[11]. И я это сделаю чертовски красиво.

22.4.57

Мы со Стюре Х. немного поговорили о фильме. Сошлись на том, что вместо лекции пусть будет присуждение почетной степени. Да, старику присудят степень почетного доктора, что станет пышным финалом. Правда, может быть дороговато. Не забыть обсудить этот момент с Дюмлингом.

Мои горе, страх, одиночество, чувство наслаждения и отвращения, которые я испытываю, весь этот крик, что ношу в себе, замолкли и утихли, поскольку я в каждый миг могу сказать самому себе, что я избранный. Эти приливы чувств покрывает толстый, жирный,

11. Вероятно, имеется в виду Виктор Шёстрём. – *Прим. «ИК».*

маслянистый слой стыда. А тебе не стыдно, что все у тебя так хорошо устроено?

Хотел бы сбросить с себя весь тянущий меня вниз липкий багаж материальности, избавиться от идиотских обязательств, связанных с собственностью, заставить свой мир подчиниться мне целиком и полностью. Одежда и обувь для работы, предметы, относящиеся к профессии, кровать, стол, стул. Не больше, но и не меньше. Это, однако, совсем не обязательно означает, что я отрекаюсь от людей. Они могут быть как минимум такими же, как есть. Ну, пусть чуть поприятнее!

Делать то, что должен делать, не пытаться жульничать, прятаться или убегать, чего бы это ни стоило.

Осуществить то, что на себя возложил.

Всегда думать о S.D.G.[12] и действовать соответственно.

Отнюдь *не обязательно* брать на себя больше, чем можешь завершить.

Уметь сдаться, когда бороться бессмысленно. Признавать поражение. Не быть всегда первым.

Уметь прощать себя, потому что никто другой не простит (или не сочтет нужным это сделать).

30.4.57

Больница Софияхеммет. Слаб до идиотизма, но здесь очень хорошо, и я так благодарен Стюре, что он меня сюда устроил. Так или иначе, это единственный способ обрести равновесие, какой-то порядок и возможность произвести что-то приличное.

Если я теперь, несмотря на усталость и растерянность, попытаюсь реконструировать то, что у меня вышло прежде, получится примерно следующее.

Исаку Боргу снится кошмарный сон о смерти, он так напуган, что просыпается. Ему необходимо потихоньку понять, кто он такой: «Я – Исак Борг, заслуженный профессор. Я по-прежнему жив и духовно, и телесно, сейчас полчетвертого утра, двадцать девятого мая тысяча девятьсот пятьдесят седьмого года. Меня изберут почетным доктором». Так он говорит себе (он много разговаривает сам с собой). У него возникают разные идеи.

Он идет и будит экономку, великомудрую Агду. Сообщает, что ни в коем случае не полетит самолетом, а поедет в своем старом автомобиле. Причем немедленно. Агда взбешена, говорит, что профессор сошел с ума и что это самое большое безумие, с которым она столкнулась за пятьдесят лет службы в этой семье. Исак отвечает, что может самостоятельно делать себе чертовы бутерброды, на что она заявляет, что раз так, то она, семидесятичетырехлетняя, не собирается, вскочив посреди ночи, тащиться по ночным дорогам как ошалелая на пару с сенильным болваном. Профессор спрашивает ее: «Разве вы не рады этому дню, важному и торжественному?» Старая Агда парирует, что в ее

12. S.D.G.: Soli deo gloria (*лат.*) – «Только Богу слава». – *Прим. Я.Х.*

жизни это уже не первая радость, им испорченная. Исак предлагает ей полететь самолетом. Она не согласна, поскольку летать Господь повелел птицам, а не людям, и она плевать хотела на все почетные звания и прочие дурацкие земные увеселения. И т.д.

Входит печальная Марианна и объявляет, что готова сопровождать профессора в его рискованном путешествии. В тягостной тишине Агда собирает им еду. Все попытки сгладить ситуацию с презрением отвергает. Марианна (ей 28 лет) и старик профессор уезжают. За рулем он, она закуривает. «Будь добра, не кури в машине». Она тушит сигарету. Попытка наладить контакт: «Почему ты вдруг решила вернуться? Хорошо ли это? Эвальд (его сын), наверное, нашел себе женщину получше». Помолчав, спрашивает: «Почему ты так плохо ко мне относишься?» Марианна отвечает спокойно и решительно. Она осуждает его мягко, но неумолимо. Полное молчание. Поездка продолжается. Конец первого акта? (Нет сомнений, что тишина и размеренность – лучшее, что может быть для человека, внешне такого же переменчивого и тревожного, как я. Конечно же, мне жаль Биби, жалею и обо всех наших глупостях, бестолковых недоразумениях, хотя они могут привести к чему-то дельному. Как бы там ни было, «Земляничная поляна» по-прежнему мне нравится. Скобки закрываются.)

Второй акт. Он вдруг сворачивает с дороги. Марианна удивлена, смотрит на него слегка испуганно, но ничего не говорит. Они долго едут по разбитой лесной дороге. Старый автомобиль трясется и скрипит.

Внезапная остановка. «Знаешь, что это такое, Марианна?» – «Нет». – «Это летний дом моего детства. Он ничуть не изменился, такой же, как и семьдесят лет назад. Для такого дома это не возраст».

Сентиментальное путешествие? Называйте как хотите. «Пойду посмотрю, на месте ли моя старая земляничная поляна». Сказано – сделано. В доме никто не живет, или просто все спят. Марианна решила искупаться, уже жарко. Исак идет к земляничной поляне. Да, земляника по-прежнему там растет. Он смотрит на Марианну, дефилирующую в белом купальнике, – она прекрасна. *Исак снова начинает говорить сам с собой.* Его размышления прерывают два молодых голоса.

Сон 2. Это парень и девушка. Оживленно болтают друг с другом. Исак сидит так, что его не видно, поэтому может беспрепятственно их рассматривать. На девушке желтая блузка и длинная светлая юбка, широкий пояс на тонкой талии. На юноше рубашка и брюки. Юноша излагает текст о свободной любви (см. «Привидение»[13]). Девушка не хочет участвовать в тех легкомысленных забавах, что предлагает юноша. Его зовут Исак.

Мне это снится, думает профессор. Это произошло только что, или пятьдесят лет назад, или вчера. Он тихо встает с земли и направляется к старому дому. Доносятся музыка и смех. Окна открыты.

13. Вероятно, имеется в виду всемирно известная лирическая песня Unchained Melody (Ghost) из фильма Вирджила Миллера «Освобожденные» (Unchained; 1955). – *Здесь и далее прим. «ИК».*

На улице играют в бадминтон и крокет. Поднимается флаг – это флаг унии. Звонят к завтраку. Жители дома окликают друг друга. Взволнованный профессор заходит в дом. Все собрались в большой светлой столовой. Здесь тетя Эдит, бабушка, дядя Калле (он туг на ухо, но хорошо поет), мать и десять братьев и сестер в возрасте от девяти до двадцати двух. Здесь же его старая собака и канарейка. Кристина читает что-то из дневника Сигфрида. Исака дразнят из-за Сары, которая тоже здесь.

Короткая перепалка, после которой дядя Калле (он слегка навеселе) поет песенку. Спрашивают, где отец. А он на рыбалке. Дочери на каникулах будут заниматься с Хагбартом, который излишне серьезен и чья единственная проблема в том, что он не знает, на какой кафедре решит стать профессором. Все это – бурление жизни, ничем не стесненной и наполненной счастьем, такое летнее утро, какого у нас уже больше не будет никогда. За овсянкой следует подготовка к пикнику. Вот это настоящее счастье.

Профессор идет по безмолвному лесу. Тишина. Молодой Исак громко кричит: «Эй, я схожу за отцом!» Снаряжают лодку на другой берег залива. Лес становится все тише. И темнее. Вдруг Исак куда-то исчез, Исак совсем один. Слышны голоса молодых людей, которые собрались искупаться. Они едут в Италию автостопом и остановились на привал. Приходит Марианна. Парень вежливо разговаривает с Исаком, обращается к нему на «ты» и угощает сигаретами, спрашивает, не могут ли они поехать с ним в машине. Слабые возражения, но юноша их с легкостью отметает. И вот они отправляются в путь.

По дороге им встречается пара среднего возраста, попавшая в аварию. Это Стиг Альман и его жена Биргит, они скандалят друг с другом на чем свет стоит. Они тоже садятся в машину Исака, чтобы позвонить из какого-нибудь крестьянского дома и попросить помощи.

Ругань заразительна. Супруги Альман выходят из машины. Теперь Сара с Пелле начинают издеваться друг над другом. Она хочет выбраться из машины, и пусть. Через десять минут она со свистом проезжает мимо них в здоровенном «Бугатти».

Они приезжают в небольшой городок. Исак идет на кладбище навестить могилу жены. Пелле болтается без дела. Марианна покупает мороженое. Появляется Сара, она в большом расстройстве. Парочка целуется за надгробным памятником.

Исак приглашает всех пообедать, и это настоящий праздник. Исак расцветает и начинает говорить о всякой всячине. Довольный, он курит сигару и пьет коньяк. Разгорячился, пышет, как пламя. Оправдывается перед Марианной, она безмолвно улыбается, как будто что-то знает. Исак произносит речь.

Небо затянуло, внезапно разразился дождь с грозой. Исак не хочет вести машину и просит Марианну сесть за руль. Он засыпает и во сне возвращается на земляничную поляну, где уже был в первом сне. Он встречает молодого Исака, который собирается искать отца,

и переживает в таинственном лесу ад своей супружеской жизни. Все картины он видит так, будто они разыграны на сцене.

Сон о змеях и ядовитых тварях.

Маленькая девочка берет его за руку и уводит за собой, объясняя, что скоро они придут к маме с папой.

2.5.57

Они приезжают на заправочную станцию, где работает импозантный мужчина средних лет. Он узнает профессора, говорит, что тот принимал роды его матери и помог ему появиться на свет. Мать еще жива, сейчас в доме будет ужин и радостный переполох. Владелец заправки и Исак произносят речи в честь друг друга. Вся сцена разыгрывается в саду за домом, все довольны – встреча удалась. Но Исак все равно извиняется перед Марианной.

Сон 3. Он снова засыпает в машине. Во сне он странно и страстно признается в любви к Саре и Марианне, наряжая их, желая *умилостивить*, чтобы они любили его, несмотря ни на что. Но они смеются и отвечают уклончиво. Появляется молодой Пелле и оскорбляет его. Да ведь это профессор в молодости! *Молодой Исак оскорбляет старого Исака*. Первая реплика: «Если ищешь землянику, то я тебе скажу, что ее больше нет. Всю собрали».

Никто не понимает, о чем он говорит. Не хотят брать его с собой. Этот сон – отголоски прежних разногласий Марианны и старого Исака. Не забыть: сон должен быть столь же явственным и осязаемым, как и что-то реальное. Это пугающий и беспощадный сон, не такой, как предыдущие.

Исак просыпается и замирает в страхе, словно чувствует приближение смерти. Продолжается дождь с грозой. Мимо проходит большой товарный поезд, и все заметно подавлены.

Третий акт. Наконец они приезжают к Эвальду, старик должен остановиться у сына. Все суетятся, прощаются второпях. Наступает церемония присуждения почетной степени, и об этом я совсем ни черта не знаю. Но в любом случае там сидит вездесущая старая экономка. После церемонии она снимает с него торжественное облачение и укладывает спать. Она ворчит, но уже дружелюбно и беззлобно.

Сон 4. Ему снится последний сон. Он опять на земляничной поляне и очень расстроен. Сара спрашивает, почему он обо всем рассказывает.

Перед тем как заснуть, он услышал, что Марианна и Эвальд вроде бы примирились.

(«Черт, замолчи, мы разбудим старика».) Эвальд и Марианна внизу в гостиной. Охота за наслаждением ведет к островам блаженства. Дядя Калле напевает красивую мелодию. Гудок утреннего парохода. Исак встает и идет за Сарой к глубокой бухте. На другом берегу отец

(и мать). Они разговаривают, но их заглушает щебет птиц. Все смеются и машут друг другу. Сара уходит с Пелле, который Исак. «Теперь я тебе больше не нужен, получается?»

Финал.

Господи, дай мне сил сделать этот фильм без страха, не отвлекаясь и без удрученности, но все-таки со смирением, чтобы я сам перед собой не притворялся, а говорил правду, самую что ни на есть правду. Точно не знаю, почему это оказался именно такой фильм, но знаю, что нужно использовать самого себя и как дерево, и как топор, ведь другого материала у меня нет. Буду заниматься этим сколько смогу. Лишь бы только избавиться от парализующего страха и неверия в свои силы.

5.5.57

Воскресенье. Вчера, когда я уже почти заснул, я задумался о том важном, что заключено в этой истории. Не думаю, что это какое-то ретроспективное размышление (хотя, конечно, никогда не знаешь наверняка). Это прощение. Эти неуместные слова, у которых, в общем-то, нет ни точного значения, ни применения. Кто кого сегодня прощает? Прощает тот, кому выгодно простить. Тот, кто прощает, но проигрывает, всегда наказывает прощенного за то, что простил его. И все равно Исак Борг жаждет прощения за все, что он сделал и как жил, и простить самого себя ему недостаточно. Он хочет примирения вне себя. Но с кем он примирится и как? И поэтому сон начинается с темы вины, невыразимой и неопределимой вины, и чувства смерти, духовной и физической.

А вот кое-что приятное: Пелле зовут не Пелле, а Ян. Сару все время зовут Сара. Ян – это Ян, а Матс – путешественник-резонер. И оба соперничают за Сару и следят друг за другом во все глаза. Так веселее получается.

Они постоянно произносят что-то невероятное, появляются и исчезают. Сара очень довольна таким положением вещей.

«В неудачах наших близких друзей мы находим нечто даже приятное для себя» (Ларошфуко).

«Сочетание жестокости с чистой совестью – предел мечтаний моралистов» (Бертран Рассел).

«У горбуна везде надо искать горб». «Страх притягивает то, чего боишься».

Маленькие дети и туземцы считают, что они думают ртом. Сценический образ означает маску актера. *Шут* срывает маску.

6.5.57

Подумать о следующем.

Полицейский допрос в одном из снов. Ему приходится отвечать за то, чего он не помнит.

Не было бы смысла чеканить фальшивые монеты, если бы не было настоящих.

Могу я начать со сна, который так или иначе перекликается с детскими воспоминаниями? Конечно. Мне снилось, что я еще маленький мальчик, что я еще маленький, что я либо тот, либо этот, – тогда начало сна может быть страшнее и ожесточеннее.

Или вот: земляничная поляна с самого начала. Мне снилось, что я был рядом. Речь от первого лица очень важна, а иначе как я узнаю, что снится Исаку Боргу?

(Депрессия, которая преданно за мной следовала последнее время, начала заметно отступать.)

Я снова начал ощущать желание работать. Книга Эйно Кайлы[14] тоже невероятно взбодрила и в какой-то степени вдохновила. Не последнюю роль сыграло и то, что Биби вернулась, и не только в прямом смысле. Это само собой разумеющееся и абсолютное единение.

7–8.5.57

Были трудные дни, но я думаю, что худшее позади. Биби завтра едет в Канн. Там покажут «Седьмую печать».

11.5.57

Сегодня работа буксует. Трудно выправить всю конструкцию. Еще чего-то не хватает, но у меня никак не получается ничего добавить. Так что начинается чертовщина. Как обычно.

Не знаю точно, как я ее обнаружил и как потом сразу узнал. Она бегом спустилась с пригорка в развевающемся светло-голубом летнем платье. Косички, обнаженные руки, задорный нос, голубые глаза и решительный подбородок. Вот и она.

Она пришла собирать цветы, и он ее немедленно узнает, но, естественно, не может с ней заговорить. Приближается ее кузен, чтобы помочь ей, начинает за ней ухаживать, но она говорит, что, несмотря ни на что, любит Исака. Все равно они начинают целоваться.

Она плачет, но ей нравится. Это важная маленькая сцена.

Сначала он слышит гудок баржи и видит, что старый дом изменился до неузнаваемости. Все изменилось. Праздничный день. Флаг. Пароход. Занавески. Звуки пианино. И молодая девушка.

13.5.57

Сегодня хорошо работалось, и многое разрешилось само собой. Кроме того, мне в голову пришла некая мыслишка сделать фильм совсем по-другому. То есть летний день за городом, в центре Виктор, а высказывание примерно то же, что раньше. Хотя и совершенно обычное. Но пропадет напряжение между временны́ми пластами, а это было бы

14.
Эйно Сакари Кайла – финский философ, критик, преподаватель. Пионер финской психологии, физики и театра. Изучал биологическую природу психологических феноменов. Автор исследований «Логистический неопозитивизм» (Der Logistische Neupositivismus, 1930), «Личность» (Persoonallisuus, 1934), «Знания человечества» (Human Knowledge, 1939), «Временная причинно-следственность как основа унитарного понимания природы» (Terminalkausalität Als Die Grundlage Eines Unitarischen Naturbegriffs, 1956).

невероятно скучно. Не очень хорошая идея. К тому же есть риск скатиться в чистую идиллию. Сегодня тоже было *хорошо*.

14.5.57

Сон о покинутости. Сон начинается с того, что Сара напрямую говорит с ним, печально и проникновенно. Они сидят на земляничной поляне. Шхеры. Лес. Змеи. Совершенно потерян и одинок.

Марианна рассказывает о своем детстве и о том, что она всегда боялась, что ее бросят. Она уходит от Эвальда, потому что боится, что ее бросят, но возвращается, потому что не может быть одна.

Но *как* выглядит детство и *что* же такое происходит до сна? После ссоры за обедом оба молодых человека, подавленные, сидят на заднем сиденье. Думаю все-таки, что так может выйти неплохо, но должен получить возможность проработать это *в тишине и покое*, а не под прессом всех этих ссор и шума. Они меня везде преследуют.

15.5.57

«Седьмую печать» не покажут в Канне. Если кому интересно, то плевать я хотел. Я законченный маленький лгунишка. Мы с Биби поговорили по телефону. Иногда все абсолютно ясно, иногда неясно ничего (чаще всего). Временами хочу все бросить.

Приятный день, но не хватает концентрации. Колыбельная в сумерках. Хватит ли меня на историю такого рода, не слишком ли претенциозно раз за разом к ней приступать? Хотя я знаю, что чем дольше работаю, тем яснее все станет в конце концов. Чувствую себя очень уставшим (тяжело работать на два фронта, как сейчас). Посплю.

При любых обстоятельствах я должен продумать этот эпизод с баржей и молодежью, которая берет на себя роль судьи и вышвыривает профессора.

16.5.57

А теперь «Седьмую печать» покажут в Канне, и я уже считаю, что все это какая-то комедия, но восхищаюсь fighting spirit[15] Дюмлинга.

Это же все пародия на то, что я задумывал в связи с «Седьмой печатью» (S.D.G.). Вот как вышло.

По крайней мере, теперь мне пришла идея, что мне делать с Наймой Вифстранд[16]. (Вырезать персонаж бабушки из сцены завтрака.) Найма – старая мать Исака, которая все еще жива, если и не в добром здравии, то в добром покое, ей почти 98 лет, и это заставляет беспокоиться. Свести всю *трагедию вокруг Исака* к этому наименьшему общему знаменателю. Но в его снах она очень молода и красива. Если Исаку 74 года, то старухе матери около 98 лет, она родила его, получается, в 24 года. Хорошо, подходит.

[…]

Мне нужно кое-чему научиться, у меня ужасно тяжело все идет. Я не тюбик с пастой, который можно выдавить. Довольно гротескно

15. Боевой дух (*с англ.*).

16. Найма Вифстранд – шведская актриса оперетты, театра и кино, режиссер, композитор. Снималась во многих фильмах Ингмара Бергмана.

выходит. У меня серьезный изъян в этой работе, и мне не хватает терпения. Вижу, что в самой этой теме заложен большой потенциал, лишь бы только мне хватило сил и я не халтурил, чтобы не растерять желание и мужество. Но, черт возьми, насколько же я не верю в свои силы! Теперь ясно, что ничего удивительного не будет, если я не мгновенно напишу этот сценарий, а вынужден буду сражаться, чтобы он стал праведным приговором. Ну, господин Бергман, пожалуйста, потерпите немного. Может, тогда что-то выйдет. Каждый день работалось продуктивно, хоть и не сказать, что писал без пауз.

17.5.57

В Канне все очевидно удалось, и это хорошо, а то были основания опасаться обратного. Слишком много тревожусь по этому поводу. И я проклятый идиот, тщеславный проклятый идиот, которого мучает, буквально пытает собственное тщеславие. Вот бы плюнуть на весь этот чертов балаган и заняться тем, что действительно важно.

К тому же никак не отпускают личные печали. Я сейчас не в своем уме. В конце концов, сценарий не оставляет мне покоя, и это правильно. Так что по вечерам я полностью вымотан. Да, это была история!

Что касается сценария… Если его бросают, то он тоже должен быть тем, кто бросает, тем, кто оставляет, поднимается и идет. Я думаю, Марианна расскажет об Эвальде маленький эпизод, назовет причину, почему она его бросает. Она говорит много и настойчиво, и именно из-за Эвальда. «Ты бы мог поступить точно так же, как он, не так ли? Ведь оставляешь того, кто тебя любит, а тебя оставляет тот, кого любишь ты!» – «Все не так просто». – «Я знаю, дядя Исак, все не так просто, и вот я возвращаюсь, чтобы дать ему бросить меня, если он хочет и должен это сделать. Я не должна так цепляться за него. Я не стану любить его меньше».

(Это отнимает много сил!)

Они приезжают в Гренну, и Саре дарят традиционные красно-белые конфеты. Наверху улицы стоит большой старый дом. В саду сидит тетя, она совсем не изменилась. Матери здесь нет, она в доме. Тетя радуется и зовет за стол. В этом небольшом городке у профессора Исака Борга была первая врачебная практика, и здесь есть люди, которых он знает. Владелец заправки, которому он помог появиться на свет. Люди, которые его приветствуют. «Заходите! Тетя никогда нас не простит, если не сможет угостить вас обедом!» Вокруг матери тишина и заброшенность, а вокруг тети кипит жизнь. Она очень радуется, когда можно что-то сделать для людей. У Сары, или у Виктора, или у Андерса заболел палец на ноге, и она очень быстро его лечит. Появляется пастор и торопится к старухе матери. Исак его тоже хорошо знает. Марианна наблюдает за всем этим с улыбкой. (Сегодня родился маленький сложный эпизод, несмотря ни на что!)

«Прежде всего, тот день не казался мне каким-то особенным или важным, за исключением того, что меня должны были объявить почетным доктором – событие, которое, признаюсь, меня очень обрадовало». Однако постепенно проявился необычный узор из событий, воспоминаний и снов, которые в итоге стали частью жизненных сплетений. Или черт его знает, как это чертово нечто должно называться! Слов у меня не хватает. *Слова!*

18.5.57

Ну, получили мы приз в Канне, и это неплохо, как ни посмотри.

Почему мне сейчас так тяжело работать? Почему так грустно и тревожно? Почему фильм все время выскальзывает из рук и становится не таким, как я его задумывал? *Демоны*.

Я ненадолго оставлю эту тему. То ли ее невозможно воплотить, то ли это я не в состоянии с ней справиться… Однако я взялся еще кое за что (третье!), из чего может что-то получиться, и в том стиле, который мне больше всего нравится.

Биби вернулась. Это ведь хорошо? Еще бы.

22.5.57

Вчера опять был *хороший* день. Растерянность и нерешительность угнетали меня лишь до тех пор, пока я не начал писать, и тогда меня отпустило, весь день работа шла неплохо.

Сегодня, наоборот, ничего не произошло, но я это воспринимаю как «созидательную паузу», так говорит Стюре. Кое-что прояснилось. Теперь мне нельзя забыть о другом почетном докторе, теологе, который отпускает язвительные насмешки по адресу Исака. «Сон – это безумие, а безумие – в некотором роде сон». Но ведь жизнь тоже считают сном, так что по всем правилам логики жизнь, получается, тоже безумие, чего, собственно, нельзя исключать. Они снова завели свои старые споры, как тогда, когда учились вместе и спорили на страницах молодежной газеты *Вальгалла*.

Торжественная процессия, очень величественная, она вступает в церковь, крупные планы происходящего похожи на божественный сон, хотя это реальность.

Еще кое-что. Если я волнуюсь по какому-то поводу, или грущу, или мне одиноко, я обычно мысленно возвращаюсь в детство, к летнему домику у моря или к детской комнате с игрушками. (Кстати, пусть мать покажет ему игрушки, одну за другой.) И когда я себе все это отчетливо и осязаемо представляю, меня это заметно успокаивает и на сердце чувствуется умиротворение, как тогда, когда я был маленьким и жил внутри единого жизненного пространства с сестрой и братом, матерью и отцом, но прежде всего внутри своего собственного мира. Визуальные образы проясняются, становятся четче, объемнее, обретают запах, я могу их осязать как нечто материальное и близкое.

Поэтому именно этим грустным и довольно одиноким вечером я вернулся на свою собственную земляничную поляну, где побывал днем, и попытался представить себе продолжение вечерних игр. Вижу, как процессия детей и взрослых с корзинками для пикника и миллионом вещей спускается к яхте, я медленно следую за ними, красный парус под полуденным солнцем, над заливом вьются легкие летние облака. Отец ловит рыбу, а мать сидит подальше на берегу, они освещены ярким летним солнцем, между нами какая-то глубокая бухта. Я подхожу к самой кромке воды и шепчу им, что скучал по ним, что я очень скучал. Отец машет мне, а мать отрывается от рукоделия и кивает мне.

Дядя Арон на заливе поет так томно и красиво какой-то сентиментальный романс, яхта направляется к горизонту, а я шепчу, что люблю их, но они не слышат, ведь я так тихо шепчу. Я шепчу: «Я люблю вас, я скучал по вам». Дальше ничего нет.

23.5.57

Вернувшись, Исак видит Сару у машины. Она одна. То ли плачет, то ли просто страшно расстроена. Андерс и Виктор отошли, чтобы в споре выяснить, есть ли Бог. Не забыть размышления Сары: «Лучше бы наплевали на бога и посмотрели на меня». Марианна приводит двух драчунов, которых она сокрушает своей женственностью (реплика Исака).

Когда Исак просыпается, машина стоит. Тихо идет дождь. Он спрашивает, что случилось. Марианна отвечает, что у молодежи есть дело: «Они собирают цветы. Я рассказала им, что ты едешь на торжество, а Сара велела пойти за цветами. Они вон там. Мы не опаздываем, не переживай». Марианна может рассказать свою историю спокойно. Очень важно, чтобы она смогла это сделать после *сна*. Потом они едут в Лунд, там церемония. Исак в постели. Примирение с Агдой, примирение между Эвальдом и Марианной. Последний сон и финал.

Что касается теолога и Исака. «А что ты думаешь? Послушай, ну мы же люди, так что не так уж много времени может пройти, прежде чем и ты, и я узнаем всю правду. Тогда и поговорим».

И с а к. Сегодня тебе присваивают почетную степень, а на самом деле сдаешь экзамен на зрелость.

Я к о б. А что это ты имеешь в виду?

И с а к. Помнишь, как говорили греки? *Gnothi seauton*.

Я к о б. «Познай себя». Ах вот что!

24.5.57

Очевидно, что я какой-то через-день-работник. Сегодня, скажем, крайне трудно сосредоточиться. Вчера работать получалось чертовски здорово.

Марианна и Эвальд. Неожиданно она начинает рассказывать Исаку о своих взаимоотношениях с мужем. Как он ее оставил, как не позволил ей сохранить ребенка.

– Мы сидели в его машине, шел дождь. Мы были у моря, шел дождь, он сидел там, где ты сейчас сидишь, а я за рулем. Мы съехали к морю, чтобы поговорить в тишине и спокойствии… Я тебя не утомляю? Хочешь, чтобы я тебе это рассказала, Исак, или думаешь, что это неудобно?
– Я признателен за то, что ты хочешь мне это рассказать.

И она рассказывает, почему отправилась в Стокгольм. Чтобы втайне сделать аборт. Она передает письмо Исаку, он может прочесть об *одиночестве* (то же, о чем раньше говорил Альман). Вообще-то, это мог быть и сам Исак.

Когда я переделаю диалог между ними, важно, чтобы они начали спорить о чем-то, связанном с деньгами, и чтобы Исак рассказал о своей прошлой жизни.

Отметить, что диалог или сцена между Исаком – Эвальдом и Марианной должны быть совершенно неприукрашенными. Капли дождя падают на них, и, когда у них не находится слов, Марианна вступает со своим комментарием.

Исак и Якоб смотрят на друга и товарища по учебе профессора римского права Карла-Адама Тигера. Ему восемьдесят шесть лет, и он сосредоточен на работе своего кишечника.

26.5.57

Исак Борг, родился в 1880-м, доктор медицины в 1907-м, женился в 1905-м на *Карин Тёрнгрен* (родилась в 1886-м; дочь купца Мартина Тёрнгрена и его супруги, урожденной Йернхаммар; умерла в 1927-м). Провинциальный врач в Гренне в 1907–1922. После смерти отца в 1922-м получает наследство и может обратиться к сфере своих научных интересов, которую изучал во время работы провинциальным врачом. (Бактериология. Испанка. Эпидемии и т.д.) Профессор в Лунде в 1927-м, в возрасте 47 лет. Почетный доктор в 1957-м.

Эвальд Борг, единственный ребенок И.Б. и К.Т. Родился в 1918-м, студент в 1937-м, бакалавр медицины в 1940-м, лиценциат медицины в 1945-м, доктор медицины в 1946-м. Доцент в университете Лунда в 1950-м. Врач общей практики, временная служба провинциальным врачом, заместитель главного врача. Интересуется наукой. Область – гематология. Должен отцу за учебу примерно 60 000 крон (докторская диссертация – 10 000 крон). Женат на Марианне Бенгтссон, родилась в 1924-м, дочь владельца заправочной станции Патрика Бенгтссона и его супруги Паулы. Студентка в Хельсинборге в 1942-м. Академическое образование в университете Лунда: история искусств, французский, немецкий. В 1947-м вышла замуж за Эвальда Борга.

27.5.57

Сегодня рабочий день удался. Теперь предстоит существенно переделать диалоги. Начать с диалога Марианны и Исака. Сцена Агды

и Исака. Сцена Эвальда и Исака. Сцена Сары и Исака (то есть сон и сам финал). Да уж, приятно, что уже брезжит финал. Я сейчас в приподнятом настроении.

Исак: «Я думаю, что я уже слишком стар, чтобы испытывать осознанную необходимость лгать самому себе или ближнему. Даже это требование истины может быть замаскированной фальшью, но в таком случае не знаю, что такое я ношу в себе, что нужно защищать и лелеять. Не хочу сказать, что из-за того, что лелею это чувство, я превратился в защитника истины.

Скорее, я отстранился от этого мира и от людей и требую только, чтобы меня оставили в покое, чтобы я мог посвящать себя тем немногим занятиям, которые по-прежнему меня увлекают, хотя и поверхностно. Если кто-то от меня потребует, чтобы я высказал мнение о самом себе, я это сделаю без стеснения и без оглядки на мой личный престиж, которого к этому времени уже и не останется. Если кто-то попросит меня высказаться о другом человеке, я буду значительно осторожнее. Нет ничего более сомнительного, чем мнение о ближнем. С большой долей вероятности становишься виновным в том, что говоришь поразительную ложь, переоцениваешь или недооцениваешь, ошибаешься или злопыхаешь. Чем совершать такие глупости, лучше помолчу и воздержусь от всякого общения. Так я стал одиноким на старости лет. Однако я не жалуюсь, просто констатирую. На самом деле я прекратил ждать от жизни подарков. Так что теперь мы квиты.

Я знаю, что мои близкие считают меня эгоистичным и нелюдимым стариком, который не желает делиться собой. Это мнение уже стало общим местом, и меня оно не волнует. Я всю жизнь служил науке и, когда работал врачом, старался помогать как только мог. Когда старый слон чувствует, что время его пришло и дни его сочтены, он прячется в какую-нибудь расселину, где может остаться наедине с собой».

30.5.57

Так много думаешь, а еще, больше того, воображаешь. Как, черт возьми, что-то может получиться в такой лабильной психической атмосфере с беспрерывными бурями?

31.5.57

Время 16.30. Неужели написал?!

[Без даты, возможно, осень 1957-го]

Ученики! Небольшой тренировочный этюд для учеников, одна из учениц немая. Другие пользуются случаем, чтобы хулить и пугать ее, притворяться учителем, деспотом, разыгрывать благополучие, притворяться товарищами, влюбленными, конкурентами, лекторами, они изображают любовь, успех, неудачу и т.п.

Все начинается с *демонстрации*.

Д е м о н с т р а т о р. Вот ученица. Ей неполных двадцать лет, она довольно маленького роста. […] Как все ученики, даже этот экземпляр может говорить и двигаться. Скажи что-нибудь, чтобы мы услышали, что ученица умеет говорить.

У ч е н и ц а. Я – ученица.

Д е м о н с т р а т о р. Вышло не очень. Продемонстрирована потрясающая беспомощность. Ученики не умеют говорить. Ученики говорят неправильно. Ученики говорят плохо и неразборчиво. Ученики лепечут, тужатся, лопочут, бормочут, выдувают звуки носом, горлом, нёбом и другими органами. Покажи, что ученики могут двигаться.

Ученица двигается.

Д е м о н с т р а т о р. Вот видите. Удручающее зрелище. Ученики не могут двигаться, у них судороги, подергивания, спотыкания, натыкания, они переваливаются, пятятся и хромают, они топают, хлопают и подпрыгивают.

Ученица хочет что-то сказать.

Д е м о н с т р а т о р. Ну заткнись же наконец. Ты же знаешь, что говорить запрещено, и мы тебя взяли на время только как объект для демонстрации. Теперь ты знаешь, что живешь, успокойся.

13.11.57

Это же ужас какая старая идея, но она по какой-то причине снова всплыла, точно не знаю почему, но, может быть, это все Б.П. Да, не знаю.

Но речь идет, во всяком случае, вот о чем.

Пастор Йиллис приезжает в Стокгольм, чтобы помогать в церкви летом, пока все священники в отпуске. Его встречает жена пробста и проводит к старику пробсту, где его расспрашивают о его самых близких отношениях, о папе, маме и т.д. (он сам сын пастора). Ему отводят комнату рядом с церковной конторой или выше этажом, и он туда идет. Стоит, смотрит в окно на летний вечер, на красивых девушек, на веселье в ресторане напротив. Он очень сластолюбив и одинок. Пьет молоко, ест черствый бутерброд. На следующий день в церковной конторе его представляют сослуживцам (ну и собрание!), он может сесть и ждет своего первого посетителя.

Приходит она. Небольшого роста пухленькая дамочка с карими глазами и совершенно круглым лицом. Ей нужна выписка из регистрационной книги. Он не может оторвать взгляда от ее выпирающей груди. Да, она танцует в варьете в «Грёна Лунде»[17]. Каждый вечер. Конечно, он может прийти. Она уходит. Он возбужден, ему приходится пить много воды. Вечером дождь льет как из ведра, и он страшно волнуется. Зов плоти весьма отчетлив. Он отправляется в «Грёна Лунд». Парк безлюден и неприветлив.

Он слоняется туда-сюда, смотрит на аттракционы. Дождь все идет. Объявляют начало представления, появляются дрожащие от холода артисты под зонтиками. Он покупает билет и заходит. Ему страшно, он возбужден и не знает, куда себя деть. Она выступает с воздушным шаром.

17. Парк аттракционов на острове Юргорден в центре Стокгольма.

Он чувствует себя неприкаянным. Внезапно она тянет его за сцену. Очень тесно, жарко, уютно и довольно непринужденно. Его представляют важным членам труппы. Пьют кофе. Атмосфера удивительно дружелюбная.

У этого молодого человека большая проблема в жизни, и – прискорбная. Он одержим, когда дело касается женщин. Он думает только о женщинах и ни минуты об Иисусе, что огорчает его безгранично.

В воскресенье, когда он должен читать проповедь, не явился органист. Пропал, одним словом. После долгих поисков Йиллис обнаруживает его мертвецки пьяным за органом. Это ужасно древний старик, скандала не происходит. И вот Йиллис должен читать проповедь. Тут в церковь входит она. Садится. Людей немного. За окном солнечная летняя погода.

Будет так. У нее в жизни тоже большая проблема. Она боится умереть. Она захвачена мыслями о смерти и считает, что раз встретила священника, то наверняка сможет получить ответы на все больные вопросы. Он хочет затащить ее в постель, а она хочет узнать о жизни после смерти. Вместе с пьяным органистом Блумом едут за город. Там она рассказывает о том, что ее возлюбленный (муж, жених?) сегодня вечером приезжает в город, что она полна решимости выйти замуж и в мечтах уже обставляет свой уютный домик.

(Это *маленький фильм*, но он мог бы стать вещью с зацепками, если его сделать как следует.)

Вечером, как раз к вечерней службе, они возвращаются в город и к своим занятиям.

Он приходит за ней вечером, он *замкнут,* как устрица. Они церемонно всё прогуливаются и прогуливаются по кварталу. Ей все больнее идти. Наконец она приглашает его в свою комнату в пансионе. Шуметь нельзя, потому что у тетушки-хозяйки ужасно чуткий слух и она очень набожна. Вот входит хозяйка (кровать ли скрипит или что, я не знаю!). Она собирается многое сказать, но тут девушка представляет ей пастора и ситуация совершенно меняется. Тетушка становится очень благожелательной. Йиллис уже должен идти. Парень расстроен, нужно прощаться и уходить ни с чем.

Он цитирует «Песнь песней», потому что ее знает. *И вот наступает понедельник.* У него утренняя служба в восемь часов. В это время приходит викарий. Йиллис признается ему во всех своих безумных желаниях, в ненависти к Христу, в своих скорбях, в своем отвращении и страхе. *Чистое может быть значительно грязнее грязного, а грязное значительно чище, чем чистое.* Викарий говорит, что все идет так, как и должно, и благословляет его страдание. Он говорит, что именно так и должно быть, что Йиллис либо выйдет из битвы хорошим священником, либо изберет другой путь. «Но ты должен быть сообразен правде, что бы ни случилось. Именно поэтому на тебя возлагаются такие надежды». Когда он выходит, то видит на первой полосе газеты фото:

девушка в очень открытой одежде, ее тело нескромно выставлено напоказ. Он срывается с места, чтобы поговорить с девушкой. Но она уже ушла, дома только хозяйка пансиона. Она ему рада и заводит благочестивый разговор, во время которого спокойно и методично соблазняет молодого человека. Когда ему пора уходить, он слышит голоса девушки и ее жениха. Он мечется, плачет и бьется о стены, «потому что он действительно ее любил». Он не обращает внимания на тетушку. Но она берет его голову в свои ужасно сильные руки и успокаивает потоком любовных непристойностей.

Он спускается в контору пастора. Приходят девушка и ее жених. Они со смехом просят помочь с регистрацией помолвки. На ней светлое летнее платье без рукавов. У жениха рыжие волосы, он маленького роста, широкий, как шкаф, воздушный гимнаст.

Йиллис напивается с органистом Блумом. Вечером прибегает в варьете в последний раз. Льет как из ведра. Он закатывает ей настоящее представление. Девушка испугана и растерянна. Приходит воздушный гимнаст, бьет его, но потом добреет, обнимает его и возится с ним.

Затем они уходят. Йиллис делает вид, что тоже уходит, а сам прячется в душном театре. Ливень не прекращается (вода попадает внутрь). Йиллис сидит в одиночестве. Замерзший, пьяный. Его тошнит, он чувствует себя разбитым. Тут ему является откровение: большой кот падает на него сверху, жалобно мяукая.

Dramatis Personae:

Йиллис, новоиспеченный священник.

Четыре сестры.

Май, 18 лет, танцует обнаженной.

Лилиан, 30 лет, директриса.

Фиа, 25 лет, инвалид.

Катрина, 20 лет, трудный ребенок.

Мякинен, жених Май, воздушный гимнаст.

Симон Бредберг, 60 лет, викарий.

Блум, 50 лет, спившийся органист.

И другие персонажи:

Дагмар Сканс, климактерическая хозяйка пансиона.

Юханссон, женат на Лилиан. Директор труппы, мужчина в самом расцвете сил. Крайне буржуазен и основателен. Зовут его Магнус.

Фальк, женат на Фие. Маленький скользкий персонаж, который занимается чем-то на грани закона, но неизменно преданный своей несчастной жене.

Фредрик, хладнокровный сноб и соблазнитель женщин, сейчас имеет связь с Катриной, но в любое время готов ее бросить. Считает, что он очень искусный танцор.

Фанни, 22 года; Пиа, 30 лет; Ракель, 24 года. Все три из балета.

29.12.57

Изрядно воодушевленный успехом (?) «Земляничной поляны», я придумал новые идеи, которыми надо бы заняться летом. Хотя, может, это только идеи, притом непрочные. Приятно о них думать. И никакой катастрофы.

Наверное, так правильно. По-прежнему речь идет об «Откровении Йиллиса». Я ведь так все могу повернуть, что действие будет разворачиваться в театре среди артистов варьете. Йиллис, не зная, что ему делать, сидит в зале, а потом попадает за кулисы, прежде побродив вокруг да около.

Его встречают члены труппы (они пьют кофе, потому что представление отменено). Узнают, что он священник и только что приехал в этот город. В театре или варьете такая труппа, где все почти родственники друг другу. У каждого из них свои завихрения. Это удивительный мир рабочих лошадок и солидарности, но с Йиллисом обходятся с известным уважением, потому что он священник.

Катрина (она никого не терпит, себя в том числе) с самого начала его утомляет, потому что он влюблен в Май. Наконец все расходятся. Он идет домой. Викарий еще не спит. Спрашивает Йиллиса, как у того дела. Йиллис спускается в свою комнату, которая находится напротив ресторана, где отмечают какой-то праздник. Летний вечер после дождя, стоит тяжелая удушливая жара. Йиллис сидит у окна, ему не по себе, он смотрит на женщин, слышит смех и шелест юбок.

Следующий день – воскресенье, он должен читать проповедь. Тихое воскресное утро с колокольным звоном, льющимся по пустым улицам. Только редкие старушки пройдут по своим делам. Где органист? Кантор нервно всматривается в ризницу…

Перевод со шведского: Яна Бочарова, Ольга Костанда, Полина Лисовская

Катинка Фараго:

«...МЫ ПРОСТО ДЕРЖАЛИСЬ ЗА РУКИ...»

Беседу ведет Ольга Суркова

Катинка Фараго — многолетняя сотрудница Ингмара Бергмана, теперь известный в Швеции продюсер, начинавшая работать в кино как помощник режиссера. Она была приглашена на 40-й Московский МКФ, где проходила ретроспектива Бергмана, посвященная его столетию. Ольга Суркова, киновед, специалист по творчеству этого режиссера, представляла его фильмы на фестивале.

Ольга Суркова. Прежде всего, Катинка, конечно, интересно узнать, когда и при каких обстоятельствах вы встретились с Бергманом?

Катинка Фараго. Я была очень молода. Мне было всего семнадцать лет. Я только что закончила школу, и меня, как помню, везли на машине на киностудию, где я уже начинала к тому моменту трудиться. По дороге мне сообщили, что летом мне предстоит работать с Ингмаром Бергманом. Надо сказать, я не была в восторге и поинтересовалась, отчего именно мне так «повезло». На что получила вовсе обескураживающий ответ: а с ним больше никто работать не хочет.

К этому моменту у Бергмана сложилась на студии плохая репутация, рассказывали о том, что своих «провинившихся» ассистентов он мог и вовсе вышвырнуть со студии. У меня выхода не было, и добрые люди посоветовали мне, когда я явлюсь пред его очами, ответить на его пристальный взгляд, которым он меня наградит, таким же пристальным и немигающим взором. А если он еще и плеваться начнет, то и в него советовали плюнуть не задумываясь…

Действительно, когда Бергман вошел и увидел нового человека, то начал пристально смотреть на меня. Ну я бесстрашно уставилась на него. Так мы смотрели

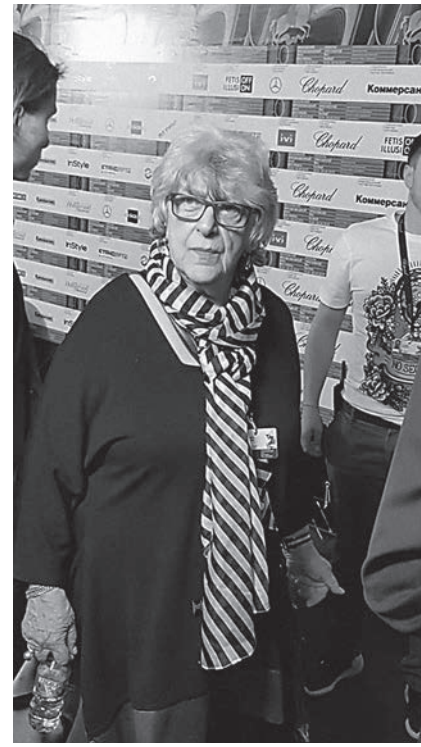
друг на друга без страха и упрека, и он рассмеялся. Стало ясно, что у нас с ним все будет хорошо. Таким образом, мы проработали потом вместе еще тридцать лет! (*Смеется.*) Хотя поначалу я все же побаивалась его из-за скандальной репутации, наблюдая резкие смены его настроений, тяжелый, порой давящий темперамент, но со временем мы ужились, привыкли друг к другу, и все у нас пошло гладко.

Ольга Суркова. Как он работал с актерами? Они испытывали на себе его переменчивость и непростой темперамент?

Катинка Фараго. Нет, с актерами он старался не ссориться, особенно с актрисами. Ведь это имело и чисто практическое значение. Разрыдаются-расплачутся, и грим потечет, а тогда начинай все сначала. Себе дороже! (*Смеется.*) Отыграть свое плохое настроение можно было на мне.

Ольга Суркова. Но в процессе работы он, кажется, был очень собранным человеком?

Катинка Фараго. Да! Он всегда был максимально сконцентрирован на своей задаче и очень тщательно готовился к каждому съемочному дню. Мне никогда не приходилось работать с другими режиссерами, столь же хорошо организованными и подготовленными к съемке. Может быть, его можно сравнить только с Тарковским! С ним я тоже работала.



Катинка Фараго

Ольга Суркова. Как интересно! Но пока о Бергмане… А на площадке он мог позволить себе быть дерганным, нервным, если у него что-то не получалось? Демонстрировать свое разочарование или раздражение? Или он держал себя в руках?

Катинка Фараго. Нет, на площадке он, конечно, старался сдерживаться. Но бывало, что не скрывал своей злости, когда смотрел отснятый материал и выяснялось, что какие-то сцены ему не нравятся, то есть требовалась пересъемка. Вот тогда он уже не стеснялся в выражениях!

Ольга Суркова. То есть он не позволял себе срываться на крик, упрекать актеров в недостаточном умении?

Катинка Фараго. Если это и случалось, то очень и очень редко! Между прочим, также корректно вел себя с актерами и Тарковский.

Ольга Суркова. А как все-таки складывались отношения Тарковского с Юсефсоном? Он до конца понимал Тарковского? Тем более что у них не было общего языка?

Катинка Фараго. Им, конечно, помогал переводчик. А к тому же помогало огромное уважение друг к другу.

Ольга Суркова. Но я имела в виду не буквальное их понимание, которое им обеспечивал переводчик, а очень важное, как мне кажется, для

Ингмар Бергман

Тарковского взаимодействие с актером на чувственно-иррациональном уровне. Не случалось ли Юсефсону ощущать в работе с ним некий дискомфорт именно такого недопонимания?

Катинка Фараго. Нет, я думаю, что они полностью соответствовали друг другу. Мне помнится, что Юсефсон иногда по-хорошему смеялся над Андреем, который, находясь в пятидесяти метрах от актеров, кричал им почему-то по-итальянски: «Тропо таленто!», то есть «слишком талантливо». (*Смеется.*)

Ольга Суркова. Сегодня на фестивале будет показана картина Бергмана «Лицо». Вы, наверное, тоже принимали участие в этой работе?

Катинка Фараго. Да, да! Но это было слишком давно, в 1958 году! И я уже не помню ничего специального.

Ольга Суркова. Тогда, может быть, вы вспомните какие-то иные истории из вашей совместной работы?

Катинка Фараго. Мы снимали на западе Швеции «Седьмую печать». Знаменитый теперь эпизод игры в шахматы Рыцаря со Смертью. Съемки должны были происходить с позднего вечера и до рассвета. То есть в кадре должно было появляться встающее над морем солнце. Но солнце никак не могло появиться на западном побережье моря, потому что оно встает на востоке. Смешно, но нам пришлось решать, как все-таки быть. Мы снимали на закате и притворялись, что солнце не садится, а встает. Интересно, что финальная сцена с танцем, когда герои, взявшись за руки, вьются цепочкой по берегу вдоль моря на общем плане, была незапланированной импровизацией. Поздним вечером, когда актеры, занятые в фильме, уже разъехались по домам, потому что рабочий день закончился, оператор увидел вдруг облако необычной формы. Бергман встрепенулся, срочно нахватал каких-то людей, переодел их в костюмы героев и, пока еще облако не растаяло

На съемках фильма «Персона»

в небе, успел на этом фоне отснять тут же возникшую у него в воображении сцену, завершившую фильм.

Ольга Суркова. Часто ли у Бергмана возникали проблемы с финансированием картин?

Катинка Фараго. Бывало, конечно! Например, именно на «Седьмую печать» ему не сразу удалось получить деньги, так как руководство Svensk Filmindustri посчитало сценарий слишком скучным. Но когда Бергман получил «Пальмовую ветвь» в Канне за свой фильм «Улыбки летней ночи» и снова принес на студию тот же сценарий, то деньги для награжденного Мастера все-таки нашлись.

Ольга Суркова. То есть получается, что состояться многим его лучшим фильмам помогал успех иных его картин в других странах? Можно предположить, что успех в самой Швеции бывал не таким уж всеобъемлющим?

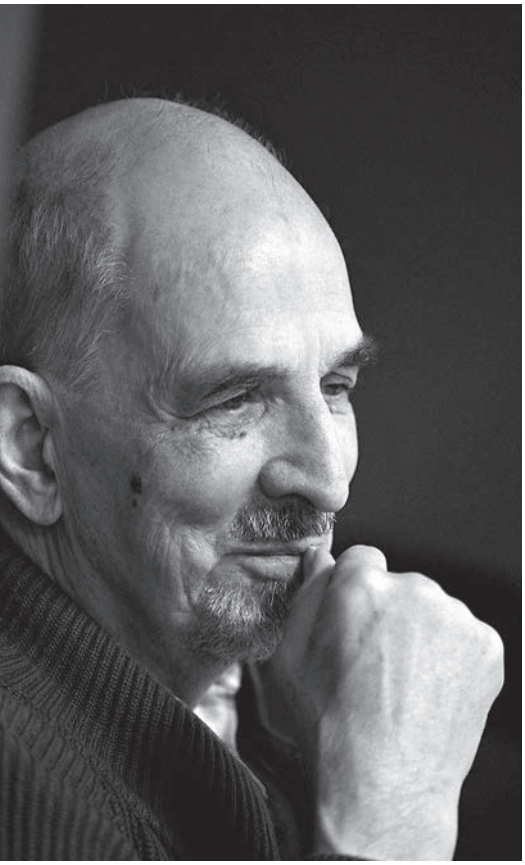
Катинка Фараго. Да, ему, безусловно, способствовало признание на фестивалях и за границей. Но тем не менее эти «другие» картины ему удавалось тоже снимать все-таки именно в Швеции, обеспечивая себе возможность создания своих шедевров вроде «Седьмой печати».

Ольга Суркова. Помнится, его отношения с коллегами тоже иногда создавали для него некоторые сложности.

Катинка Фараго. Ну конечно! Многие в Швеции ему просто завидовали. И не только потому, что он был известным режиссером, но еще и потому, что этот известный режиссер получал финансирование от Шведского киноинститута, которое хочется получить каждому.

Ольга Суркова. Катинка, а не могли бы вы сказать хотя бы несколько слов о запомнившемся вам человеческом портрете Бергмана?

Катинка Фараго. В последние годы каждое утро перед рабочим днем мы сидели у него в комнате и просто держались за руки какое-то время.



Ингмар Бергман

Это была гардеробная, там не было света, но он таким образом сосредоточивался и просто набирался сил перед работой. Мне кажется, он каждый день боролся за то, чтобы соответствовать своему собственному завышенному представлению о самом себе. Он был очень амбициозным человеком, в хорошем смысле этого слова. Каждый день ему нужно было прикладывать усилия для того, чтобы быть настолько хорошим, насколько ему этого хотелось!

Ольга Суркова. Все-таки странно, что в шестьдесят четыре года он объявил «Фанни и Александра» своим последним фильмом. Ведь он умер в восемьдесят девять лет!

Катинка Фараго. Но он не заканчивал работать и многое сделал для телевидения…

Ольга Суркова. Может быть, он уже не чувствовал достаточно сил для большого кино?

Катинка Фараго. Может быть… Будучи, как я уже сказала, очень амбициозным человеком, он продолжал работать для телевидения, потому что там сам процесс был для него легче… Ведь в то время пленку проявляли в лабораториях и изображение можно было увидеть только через пару дней, которые просто выводили его из себя. Он называл это время

«абсолютным цирком», нервничал и сходил с ума: когда же наконец можно будет посмотреть, что получилось?!

Ольга Суркова. В этом есть что-то детское. И вы полагаете, что это могло стать причиной его ухода из большого кино?

Катинка Фараго. Не могу сказать точно, но думаю, что это одна из причин.

Ольга Суркова. А чем вы объясняете, что Тарковский не встретился с Бергманом, работая в Швеции над «Жертвоприношением»?

Катинка Фараго (*смеется*). Потому что Бергман не хотел с ним встречаться.

Ольга Суркова. А можно найти причину? Или догадаться?

Катинка Фараго. Не знаю… Но я знаю точно, что Тарковский очень хотел встретиться с Бергманом, а Бергман нет. Ведь однажды они встретились в коридоре киноинститута, но прошли мимо, не сказав ни слова друг другу.

Ольга Суркова. Хотя это психологически так интересно… Ведь Тарковский все-таки был большим поклонником Бергмана.

Катинка Фараго. Да, и Бергман был очарован некоторыми его кадрами, но тем не менее…

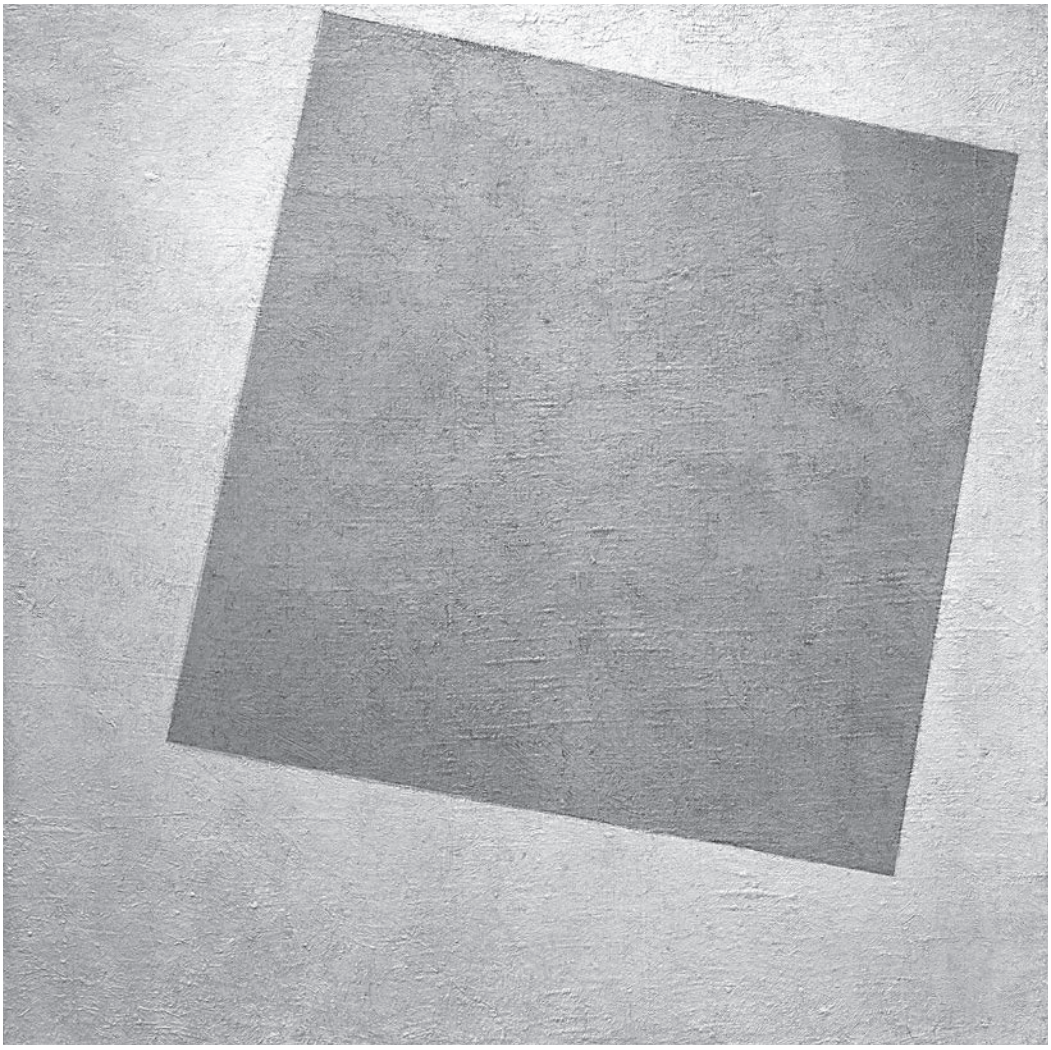
Ольга Суркова. Ощущался ли Тарковский среди шведской группы как иностранец? Были ли с ним какие-то дополнительные сложности в отношениях, в понимании особенностей его работы?

Катинка Фараго. Когда Тарковский, приступая к съемкам «Жертвоприношения», сказал, что в его картине будет только 123 кадра, мы очень обрадовались. Но не знали еще, что каждый кадр будет длиться у него десять минут!

Вспомнила еще смешную историю. Мы собирались в Стокгольме снимать одну сцену, к которой был уже подготовлен снежный ландшафт. Я со спокойной душой отправилась в офис, не подозревая, что все остальные члены группы еще надолго задержатся на площадке. Я не имела понятия, что они там делают, но вся команда заявилась домой очень поздно. Я спросила в полном недоумении, что же они делали там. Они объяснили, что им пришлось лопатами собирать огромную кучу снега. Тогда я удивилась еще больше: отчего же не вызвали для этого трактор, который сделал бы это в два счета? Они пожали плечами, а Тарковский ответил мне очень странно: «Человеческая сила бесплатна, а машины стоят денег!» (*Хохочет.*) Тогда я подумала: «Господи, как же мы теперь будем со всеми этими странностями работать?»

Ольга Суркова. А история со сгоревшим домом? Как решился Шведский киноинститут еще раз профинансировать эту сцену?

Катинка Фараго. Да, помню эту ужасную историю. Мне удалось поговорить с директором киноинститута Улофссоном, который тогда был в отпуске. Я объяснила ему, что без этой сцены фильма не может существовать, и они дали нам еще пятьсот тысяч шведских крон! А ведь именно эту сцену Андрей рассказал нам первой, как только приехал в Швецию. ◆



Зара Абдуллаева

ПУТЕШЕСТВИЕ С МЕРТВЕЦОМ

«Последний из нас»
Akher wahed fina / The Last of Us
Автор сценария, режиссер
Ала Эддин Слим
Оператор Амин Мессади
Художник Малек Ньяуи
Композитор Тарек Луати
В ролях: Фатхи Аккари, Джавхар Судани, Джихед Фурти, Слим Маждуб и другие
Exit Productions, Inside Productions, Madbox Studios
Тунис – Катар – ОАЭ
2016

Две фигурки бредут в пустынном пейзаже. Свищет ветер. Ему вторит саундтрек, колющий воздух. День сменяет мрак. Лица поношенных странников закутаны платком. Чтобы пыль не забила рот. Догадаться нетрудно, что это беженцы. А кто еще? Но привычная оптика «актуального социального кино» тут не ночевала. Хотя его приметы наличествуют. Однако предъявлены они в ином свете, темпе, настроении. Медитативном, отчужденном.

Самая главная сегодня тема (беженцев, мигрантов), атипично отработанная в фильме Джанкарло Рози «Море в огне» или популистски в картине Ай Вэйвэя «Человеческий поток», здесь кажется очевидной и посторонней. Безымянные герои «Последнего из нас» (в финальных титрах они обозначены буквами N и M) предстают в этом немом фильме тенями в отчаянном пространстве, изнуренном солнцем, остуженном луной. Пейзаж (оператор Амин Мессади) вполне космического масштаба снят величественно, сухо, абстрактно. Не выспренне, не эстетски.

По дороге фигурантов ждет лачуга-автозаправка. N показывает ее владельцу бумагу, отдает деньги. Тайные переправщики должны ночью доставить эти Тени к границе между «адом и раем». Но тунисские помощники не благородные отщепенцы из фильмов Каурисмяки про беженцев. Они жестко расправляются с перебежчиками, быстренько отыграв свою заезженную (в кино с подобными сюжетами) роль злодеев. N остается «по ту сторону надежды» и без попутчика. Не смиряясь с поражением, направляется вперед. Теперь он в городе. В окружении людской толпы, закусочных, свалок, гуляющих кошек. N собирает пустые бутылки, запасается водой. Готовится в дальнюю дорогу. Мир природный и опасный сменяется безразличной, помойной средой.

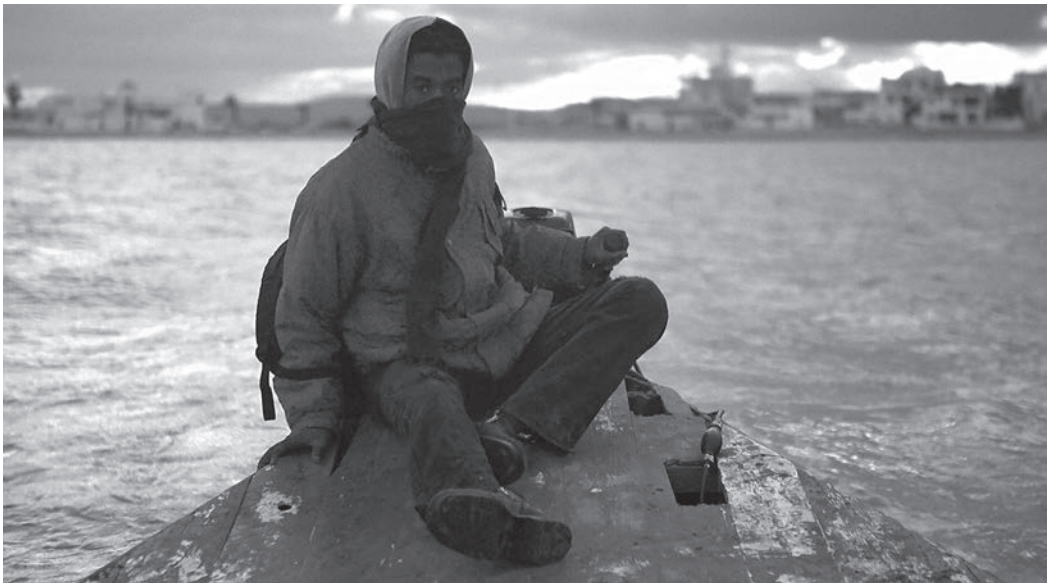
←
Казимир Малевич.
«Белый квадрат на белом фоне». 1918

N находит для ночлега картонную коробку – случайная – универсальная – рифма к отличному спектаклю «Театра.doc» «Борьба молдаван за картонную коробку» о житье гастарбайтеров в столице.

Пролетарии и беженцы всех стран, соединяйтесь.

Побыв невидимкой в городской сутолоке, прошагав там стороной, N добирается до порта. В транзитную зону. Присматривается к утлым лодкам, к рыбакам; крадет моторку для путешествия в лучший из миров. К берегам, естественно, Европы. Вожделенное море без конца и без края расстилается по экрану.

Остров Лампедуза, расположенный в 113 километрах от Туниса, откуда явился режиссер Ала Эддин Слим, остров, где снимал «Море в огне» Рози, – ближайший пункт назначения бесчисленных стражду-



«Последний из нас», режиссер Ала Эддин Слим

щих, либо не добравшихся до твердой земли, либо спасенных. Последним предстоит задержаться здесь на КПП, в лагере для перемещенных лиц, перед грядущими испытаниями. Возможно, именно сюда намерен доплыть сосредоточенный осторожный тунисец N. Но режиссер разрушает ожидания каждого из нас.

Морской путь своего героя он перебивает черным экраном с интертитрами. Они сообщают (зря, но режиссер – дебютант как-никак) о превращении N в призрака, познавшего инобытийный опыт. Небо/море сливаются до неразличимости. А человек, сон которого был зрителям только что пересказан, восстает в лодке живым мертвецом. Или еще одним Никто, который посылает привет другому Nobody-Улиссу, известному по мистическому трипу (в фильме Джармуша) с раненым бухгалтером и тезкой поэта-визионера.

N догребает до берега. Не похоже, что европейского. Щелчок нарратива – и «Золотой лев будущего» на Венецианском фестивале в руках Слима.

«Последний из нас», фильм про беженца, который остался на морском дне, но сумел рассказать, а что потом было. Интересно. Режиссер заинтригован тем, кто разрешил загадку «зги загробной». Так Ала Эддин Слим расправился с клише бесконечных историй про иммигрантов. И таким образом «Он вышел из моды. / Он знает – нельзя: / Прошли времена и – безграмотно». Архаисты в разные времена назначаются на роль новаторов. И наоборот. Не исчерпанная коллизия, которую актуализировал молодой режиссер, вышедший из моды, переключивший горячий политический сюжет в экзистенциальное измерение.

История про одного из беженцев, лишенного имени, в одно мгновение превращается в воображаемую историю «одного из нас», просто смертных. Социальная детерминированность хоть героя фильма, хоть

«Последний из нас»

безгеройных зрителей глохнет перед такой перспективой. А также, хотя совсем необязательно, эта конкретная история задевает, уравнивает тех, кто всегда имеет шанс внезапно стать беженцем, внутренним эмигрантом или сидельцем. (Напомню замечание Довлатова: «Л.Я.Гинзбург пишет: «Надо быть как все». И даже настаивает: «Быть как все…» Мне кажется, это и есть гордыня. Мы и есть как все. Самое удивительное, что и Толстой был как все».)

Вторая часть «Последнего из нас» – совсем другое (по сравнению с пунктирным парадокументальным прологом) кино. Чувственное, подробное, фантазматическое. Любопытно, как первый фильм тунисского режиссера соотносится – бессознательно, по неведомым воздушным путям – с последним фильмом нашего из ряда вон автора. Бывают же странные сближения.

«Я тоже хочу» Алексей Балабанов упорно называл «фантастическим реализмом». Две части той картины разделял, как известно, блокпост.

Как Средиземное море в фильмах про беженцев разграничивало их мир на две доли. Несчастливую и желанную. Гротескный балабановский блокпост межевал питерское осеннее пространство с еще клейкими листочками и студеную территорию. Именно туда, откуда никто не возвращался, жаждали попасть наши люди в погоне за счастьем. В надежде на счастливый конец… их жизни. Счастливцам он удавался, если они испарялись облачком над колокольней. Несчастливцы (как утонувшие беженцы) пребывали на ледяной земле окоченевшими трупами. «Быть может только Бог», – окликал Балабанов Введенского с его поэмой «Кругом, возможно, Бог».

«Последний из нас» и «Я тоже хочу» – роуд-муви. Не только в жанровом – в бытийном значении. Но транзитные, в сущности своей похожие приключения группы товарищей и тунисского одиночки разнятся по режиссерской траектории. Балабанов удаляет неподражаемую «похоронную процессию», не исключая себя, в сакральное, одновременно зараженное пространство. Тунисский дебютант склоняется к пантеизму. В лесу, на фоне сверкающего водопада (в лоне природы) он осчастливливает утонувшего беженца вторым рождением.

Но прежде чем достичь такого просветления-исчезновения-трансформации, N попадает в сумрачный лес. В еще одну опасную транзитную зону. Удивлений у воскресшего призрака полно. Равно как у бухгалтера Блейка, из которого индеец Никто выдавливал по капле поэта, покуда тот не отправился по водичке туда, откуда приходят и куда возвращаются духи. Помощником N в его путешествии становится «леший», обучающий несостоявшегося иммигранта лесным законам (или условиям жизни в «джунглях больших городов»).

Движение вперед, к берегам цивилизованной Европы, обернулось движением вспять, в доисторические времена. Именно там, «по ту сторону надежды», обрекает себя на счастливый конец выносливый и архаический наш современник. Его похеренная мечта о перемене участи оживает. Ибо – второй щелчок смыслового поворота – каких-либо границ нет вообще. Они лишь уловка цивилизации, управляемой людьми без воображения. Или бухгалтерами, инструментами принуждения.

Под приглядом полной луны, освещающей последний путь N, он выходит к «вечному источнику» и, обнаженный, первобытный, испаряется в облаке перед зеркалом вод (возможно, натальных). Я тоже хочу.

Фильм в анамнезе о беженцах превращается в притчу о размывании границ, которые принято пересекать во имя вроде бы ясных ценностей. Понятно, что они мало кому достаются. Но авансированный в Венеции дебютант подает погибшим странникам руку, поднимает со дна морского пропавшее без вести безымянное тело, включает камеру и реанимирует его в первозданный образ бродяги, который каждый день умирает и – возрождается. Умирает и возрождается. Фантастический реализм. ◆

Вадим Рутковский

ПРОСТО ПЛЕСК

«Течение»
Drift
Авторы сценария Хелена Виттман, Тереза Георге
Режиссер, оператор, монтажер Хелена Виттман
В ролях: Тереза Георге, Йозефина Хилль
Fuenferfilm
Германия
2017

С прискорбием сообщаю, что многие фильмы скоропостижно умирают, едва появившись во тьме зрительного зала. Их убивает предсказуемость – до кадра, до неприхотливого сюжетного поворота; когда за режиссерским штурвалом стоит Капитан Очевидность, судно неумолимо идет ко дну. Дебют Хелены Виттман «Течение» (или «Дрейф»; у слова Drift в названии десятки значений, здесь – два самых, хм, очевидных) – противоположный случай: непредсказуемое кино, что отплывает от берегов психологической драмы и устремляется в неведомые дали, за границы нарратива, в области, смежные с contemporary art.

В начале ленивое мышление подкидывает аналогии со смурными образцами «берлинской школы» (пусть и училась Виттман в Гамбурге): две подруги, Тереза и Йозефина (педант, изучивший выходные данные, заметит, что героини носят имена исполнительниц; опять постдок? ну, ок), проводят каникулы на холодном северном побережье; так-с, ждем драму «про отношения». Воздух свеж, однако не сезон; людей и красок мало; серый дым сигарет поднимается в серое небо, на горизонте сливающееся с серым морем. Мало действий, мало слов; за праздной болтовней Тереза, антрополог по роду занятий, вспоминает миф индейцев Новой Гвинеи о космическом крокодиле, взбивавшем землю и воду в единый первозданный суп, – пока не появился охотник, убивший зверя. Движение могучих лап остановилось, воды успокоились, земля остепенилась. Возникли острова и континенты. Началось летосчисление. Миф, рассказанный Терезой, не то чтобы ключ к фильму, но будто невзначай подброшенный указатель: совсем скоро «Течение» медленно, почти незаметно переместится от игровой стихии – к стихии морской, от реальности – к живописной

«Течение», режиссер Хелена Виттман

абстракции, от так толком и не проявившейся драмы – к медитации; вперед, в доисторическое, вневременное прошлое.

Что связывает женщин, какую травму или тайну скрывает их закадровый бэкграунд, когда начнется история? Все эти подброшенные зрительским «автопилотом» вопросы «Течение» оставит без внимания и ответа. Нет, авторы фильма ими тоже задавались, и после премьеры Хелена Виттман охотно рассказывала, как действительно реальные Тереза Георге и Йозефина Хилль из объектов документального наблюдения превращались в героинь fiction, как развивался характер Терезы – ей, никогда не знавшей деда, придумали деда-моряка, пропавшего среди волн. Что, в свою очередь, подтолкнуло Георге к изучению собственной генеалогии, и оказалось, что реальный дед Терезы когда-то предпочел пост редактора в крупном восточногерманском издании мореплаванию – и ушел на Кубу, о чем потом написал серию популярных заметок. Только в кадре ни о происхождении женщин, ни об истоках их дружбы, ни о причинах совместного отпуска не будет ни слова. «Девичник на острове Зильт» не наступит: Йозефина просто отправится домой в Буэнос-Айрес (все каникулы быстро заканчиваются), а Тереза сядет на корабль, идущий куда-то к Карибским островам (чтобы в финале тоже оказаться дома в Гамбурге). И вот тут-то начнется то, что было невозможно предугадать: кино, состоящее не из отношений, характеров, положений и всего общепринятого прочего, но только из волн, из пейзажей Атлантики; сон мариниста под магический электронный саундтрек; гипнотическое – но не убаюкивающее – путешествие. Формально Тереза останется главной героиней – безмолвной странницей во чреве и на палубе металлического кита, но первая роль в этом фильме перейдет к океану – бесконечно изменчивому созданию с тысячей лиц. Героиней станет сама водная поверхность: мировой

океан для мировой души? околоплодные воды вселенского эмбриона? другая, практически инопланетная форма жизни? отдельный космос, для достижения которого не нужна ракета?

Первая трактовка, приходящая на ум: «Течение» – эксперимент с киногенией, точнее, «фотогенией кинематографа», как называл этот феномен чистой изобразительной магии один из первых теоретиков кино Луи Деллюк. Но Деллюк в 1920-м с восхищением писал о запечатленной «реальности, не знающей классических образцов». А в профессиональном багаже Виттман уже сотни тысяч кинообразов, от моря в кадрах современников Деллюка, Жермены Дюллак или Мана Рэя до мыслящего Соляриса у Тарковского. От майолевской «Голубой бездны» Бессона и масскультовой арены для баталий «Пиратов Карибского моря» до опытов Питера Хаттона и «Левиафана» Люсьена Кастен-Тейлора и Верены Паравель. В этом мыслящем море-океане нет наивности первых морских кинокартинок: во время подготовки к съемкам Виттман и ее полноправный соавтор Тереза Георге погружались в десятки книг по теме – и художественных текстов Конрада и Мелвилла, и этнографических исследований Коха-Грюнберга, Лейриса, Леви-Стросса, современного антрополога Стефана Гельмрайха, автора книги Alien Ocean. Пусть для того, чтобы, по словам Виттман, избежать повторений, избавиться от метафорики и морской социологии: отказ от прямого использования чужих исследований предполагает дотошное знание их результатов. Плюс океан сегодня, даже в таком живописно дистиллированном виде, как в «Течении» (в кадре нет ни одного прямого намека на горячие новости), остается частью суровой политической картины мира, «могилой для пятисот тысяч», только не солдат, как у Гийота, а беженцев, граница равно экзистенциальная (в личном опыте героини) и социальная (в новейшей истории XXI века). С произведением современного искусства работу Виттман сближает не только отказ от повествовательности (в принципе, драматургический канон, обязывающий быть завязке, кульминации и развязке, фильм в изрядно трансформированном виде, но сохраняет), но открытость для прочтений, разомкнутость визуального пространства, бесконечную вариативность интерпретаций. И тут возникает другая рифма с трудами Деллюка, видевшего в кино союз механики и идей: киногения в «Течении» – не декоративный элемент, но идеология.

Премьера «Течения» состоялась на Венецианском фестивале в программе дебютов «Неделя критики», ожившей с приходом в 2016-м нового куратора Джоны А. Надзаро. Нам только кажется, что кинофестивали и придуманы для поддержки новаторских работ, – не надо заблуждаться. Да, несколько лет назад, когда Мострой рулил Марко Мюллер, фильмам, существующим вне конвенций, была отдана вся секция «Горизонты», ставшая захватывающим полем экспериментов, местом встречи старого доброго кино и современного искусства (и нормой было появление в афише кинопоказов художников «музейного пула»,

от рожденного в Буэнос-Айресе таиландца Риркрита Тиравании до работающего в Британии выходца из Ганы Джона Акомфры). Однако с приходом в 2012-м Альберто Барберы Венеция совершила консервативный поворот почище того, что случился в том же году в российской политике: «Горизонты» превратились в скопище архаичного, традиционалистского кино, довесок к основному конкурсу. Одним каналом для поддержки киноэкспериментов стало меньше. Теперь не угадаешь, не только каким будет следующий фильм Виттман, но и где он окажется.

В «Форуме» Берлинского фестиваля 2018 года побывал «Ген Казановы» Луизе Доншен, на котором Виттман работала как оператор: фестивально-экспериментальное кино в своем самом скучном изводе, претенциозный и малоосмысленный коллаж игровых и документальных (включая бэкстейдж Джона Малковича, готовящегося к театральному исполнению роли соблазнителя) эпизодов-рефлексий на тему сексуальности. Это в общем тоже типичное современное искусство – допускающее мириады наукообразных формулировок, но лишенное авторской страсти и оригинальности, не оставляющее в памяти ни единого цепкого образа, ни одной внятной идеи. Нет смысла гадать, что привело к сотрудничеству Виттман с Доншен – дружба или возможность поработать с пленкой. Зато здесь уместно заметить, что «Течение» Виттман мечтала снимать на пленку – «потому что химический процесс обработки изображения гораздо более подошел бы нашему субъекту, чем лингвистический, которым, по сути, и является работа с «цифрой». Но с пленкой не сложилось – и по сугубо прагматической причине: из-за крошечного бюджета. И из-за желания Виттман, впервые работавшей в открытом море, обойтись максимально легкой и мобильной техникой, позволяющей моментально отсматривать снятые кадры. Что сделает Виттман-режиссер дальше – загадка. Надеюсь, ее будущий проект окажется оригинальнее «Гена Казановы». Море поможет.

P.S. В «Течении» помимо оригинальной электронной музыки звучит всего два трека. Один – старый хит Донни и Джо Эмерсона Baby. Другой – как сообщают титры, «Неизвестная песня по радио; если вы ее знаете, свяжитесь с авторами фильма». Похоже не на заботу об авторских правах, а на артистический жест. ◆

Инна Кушнарева

КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ

«Дни Франции»
Jours de France
Автор сценария, режиссер
Жером Рейбо
Оператор Сабин Ланселен
Художник Изабель Вуазен
В ролях: Паскаль Серво, Артюр Игуаль, Фабьенн Баб, Натали Ришар, Летисия Дош, Лилиан Монтевекки, Жан-Кристоф Буве, Мари Франс, Бертран Надлер, Доротея Бланк и другие
Chaz Productions, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciclic – Région Centre, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Cinéventure, Film Factory, TSF
Франция
2016

«Тур де Франс» – очевидная рифма к названию дебютного фильма Жерома Рейбо Jours de France, «Дни Франции». Вспоминается и еще одно многозначительное название сравнительно недавнего времени – «Франция» Сержа Бозона. «Франция», как бы военный фильм о первой мировой, была тоже в своем роде роуд-муви, в котором персонажи блуждали по тропинкам Belle France, «Прекрасной Франции». В «Днях Франции» есть хорошо асфальтированные дороги, белый «Альфа Ромео» и вежливый женский голос в навигаторе. Кроме того, у главного героя фильма Пьера стоит на телефоне приложение для дейтинга Grindr, так что он никогда не должен потеряться или остаться в одиночестве.

Рейбо по возрасту далеко не дебютант – на момент выхода фильма ему было сорок шесть лет. В юности он начинал снимать экспериментальное кино на 8-*мм* пленку, потом бросил. Увлекся поэзией, защитил диссертацию по Филиппу Жакоте. Однажды написал статью о режиссере Жан-Клоде Гиге, которую не смог никуда пристроить, и сделал из нее короткометражку. Потом познакомился с Полем Веккиали и решил писать о нем – даже не статью, а книгу, но в итоге снял документальный фильм. Веккиали и Гиге были связаны с маленькой независимой кинокомпанией Diagonale, организованной Веккиали: два подразделения, одно снимает свадьбы и юбилеи, другое на заработанные деньги – фильмы. Рейбо увлекся этим легендарным кругом, но в своем длинном метре не стал ему подражать, да и какой-то специфической эстетики, кроме неприязни к кинонатурализму, у студии Diagonale не было. Рейбо постарался написать сценарий так, чтобы в него можно было вставить эпизоды с участием людей, так или иначе связанных с этим кругом, – Фабьенн Баб, Доротеи Бланк, Жан-Кристофа Буве. Кроме того, ему хотелось снимать Францию – и не как абстрактную идею

«Дни Франции», режиссер Жером Рейбо

или случайную привязку для сюжета, а вполне конкретные места. Жанр роуд-муви напрашивался сам собой.

Итак, Франция – территория, и в фильме предостаточно ее карт. Например, навязчиво показаны указатели на дороге. Отголоском карты становится и само перечисление французских топонимов. Пункты маршрута порой выбирались из-за странного и привлекательного звучания, как, например, Исудён в департаменте Эндр (Рейбо утверждает, что такая чувствительность к названиям – влияние Пруста.) Пьер (Паскаль Серво) сбежал из Парижа, от своей жизни и друга Поля (Артюр Игуаль), кажется, излишне посессивного. Он наслаждается свободой и едет куда глаза глядят. Выясняется, что для Франции это «куда глаза глядят» не то чтобы так естественно и понятно. «А ты не заберешь меня на обратном пути в Париж?» – спрашивает у Пьера юный провинциальный гей, мечтающий отправиться по проторенному маршруту завоевывать столицу. «А я туда не вернусь, – весело отвечает Пьер, пятнадцать лет назад с успехом проделавший тот же путь. – Ты должен приехать один, на поезде, выйти на вокзале, положиться на случай». Но маршрут все равно один: либо ты едешь завоевывать Париж, либо возвращаешься в родной город, что равноценно признанию поражения. Этот маршрут никогда не бывает нейтральным. Пьер же никуда не возвращается, он едет наобум. Кто же он тогда? Отпускник, направляющийся в сторону Антиба? Вроде нет. Турист? Но французу странно быть туристом во Франции. И к тому же Пьер заезжает в такие места, о которых даже не может сказать, что он оказался в них проездом: мимо них нельзя проехать, потому что они – край мира. Возможно, быть туристами в своей стране могли себе позволить герои Ромера, например, в «Зеленом луче».

В своих интервью Рейбо подчеркивает, что французское кино никогда не показывает Францию целиком. Отчасти это связано с особенностями финансирования, оно нередко региональное, так что приходится сосредоточиться на регионе, от которого получены деньги. Однако чаще всего в кино показывают людей так, что совершенно не важно, где именно происходит действие – оно могло бы происходить где угодно. Рейбо хотел вернуть Францию в кино: например, снимал каждый эпизод именно в том месте, о котором говорится, – старомодная озабоченность реализмом во времена цифровых технологий. В «Днях Франции» и в самом деле чувствуется влияние Ромера, в чьих фильмах действие тоже происходило не где-то вообще, а в конкретном месте и обязательно обыгрывало его особенности. Скажем, в «Моей ночи у Мод» в Клермон-Ферране. Рейбо делает оммаж Ромеру в эпизоде, где Пьер, заехав в Клермон-Ферран, встречает свою бывшую учительницу (Натали Ришар, актриса Риветта и Рене).

Однако продержаться в режиме дрейфа герою удается всего четыре дня («Четыре дня во Франции» называется фильм по-английски). Жанр роуд-муви предполагает некоторую деституцию героя, потерю им статуса: он должен двигаться, как перекати-поле. Выбор «Альфа Ромео» для подобного путешествия ироничен, но Пьеру все-таки случилось пережить деституцию. К нему в машину забирается воровка (Летисия Дош), крадет сумку с вещами. После комической конфронтации Пьер отдает ей спасенную было сумку сам, она роется в его вещах, забирая «самое дорогое»: не только часы и кашемировые свитерки, но и рукопись романа, затем и жесткий диск с бэкапом, а потом и «бэкап бэкапа» – флешку. Рукопись удается выхватить, но потом в отчаянии Пьер сам выбрасывает ее из машины. Надувшись, как обиженный ребенок, он почти собрался сдаться и позвонить Полю. Но вместо этого звонит престарелой тетушке-актрисе (Лилиан Монтевекки). Дальше следует самый прекрасный монолог в фильме. Престарелая актриса (персонаж как будто пришедший из фильма Веккиали) рассказывает ему правду о блужданиях по Франции. Главное – не поддаваться иллюзии, что ты можешь где-то остановиться и остаться, не воображать, что вот за этой занавеской могла бы проходить твоя другая жизнь. «*Prends garde à la douceur des choses»,* – цитирует она ему строки из знаменитого стихотворения «В Арле» Поль-Жана Туле. Остерегайся нежности вещей. Не давай себя увлечь мягкому течению окружающего мира. Помни, что эту дорогу, эти фасады, эту траву – все это ты видишь в последний раз, потому что не вернешься, не остановишься и не дашь им поймать тебя в свои сети. Иначе так потеряешься в Belle France, как герои Бозона.

Многие из тех, кого Пьер встречает по дороге, каким-то образом застряли, потерялись. Коммивояжер ездит по замкнутому кругу – не в Париж и обратно, а на выделенном участке, который ему поручено охватить. Он – фигура почти трагическая. Диана (Фабьенн Баб), которую Пьер подобрал на обочине возле сломанной машины, переезжает с концертами из одного приюта для престарелых в другой, в каждом переодевается в платье с блестками и поет французские песенки. Когда-то это

ей нравилось, теперь уже некуда деваться. Бывшая учительница Пьера застряла в Клермон-Ферране. Приехала туда покопаться в родословной Рембо, осталась, вышла замуж, овдовела и опять никуда не уехала: «В Париже я чувствовала себя кем-то, но была никем, здесь я кто-то, но чувствую себя никем». Даже старуха с сумкой на колесиках, которую Пьер встречает в конце фильма (Доротея Бланк, которая свела его с кругом Веккиали), тоже кружит по дороге. Подсаживается в машину, заводит разговор о Боге, а потом ни с того ни с сего вылезает.

Вроде бы типичное для роуд-муви движение из точки в точку, от одного персонажа (колоритного или не очень) к другому. Но в «Днях Франции» создается ощущение синхронного присутствия всех точек, как на карте. У этого роуд-муви как бы иная геометрия и топология. Сначала кажется, что пространство, как положено, создается движением, но на самом деле оно дано все и сразу. Главный герой движется, как курсор, от одной точки к другой, но все точки соприсутствуют. Рейбо не бросает второстепенных персонажей, которых его герой оставил позади, и изредка снова к ним возвращается, хотя это ничего не дает для развития сюжета. Есть сеть Grindr, а есть сеть персонажей фильма, и названия французских местечек тоже образуют сеть. «Дни Франции» перекликаются с «Алисой в городах» Вендерса: там тоже перечислялись названия небольших немецких городов и девочка, оставленная матерью главному герою, должна была вспомнить, в каком из них живет ее бабушка.

Географический, а не культурный и политический, центр Франции обнаруживается в самых разных местах: в одном из эпизодов хозяин бара жалуется, что к нему перестали приезжать туристы, потому что центры Франции расплодились, раньше его бар был единственным, теперь их уже семь в округе. Из окна номера, который он сдаст Полю, отправившемуся на поиски Пьера, действительно открывается вид на памятный знак. Поль, в отличие от Пьера, сразу же оказывается «в центре», пусть и ложном. Но на самом деле никакого центра нет. Франция тоже дана сразу и вся.

Роуд-муви – жанр негативистский и непростой. Естественный для одной культуры – американской и не очень естественный для европейской. Его удачно приспосабливал Вендерс, но он никогда и не скрывал, что играет в Америку. Кажется, сегодня вендерсовский дрейф, его персонажи, завороженные движением как таковым, неумолимым отдалением от исходной точки, как в «Алисе в городах», стали чем-то невозможным. Как можно куда-то уехать, когда ты постоянно подключен к сети и когда все соприсутствуют во всех точках? Так что «Дни Франции» – это и роуд-муви о невозможности роуд-муви сегодня. Для Пьера это все равно дрейф понарошку. Он не едет в никуда, он убегает от поднадоевшего партнера, но в глубине души знает, что его найдут, обнимут и вернут обратно в уютную парижскую жизнь. Полю действительно удается его отследить через Grindr: раз уж он там, то никуда и не пропадал. Вся поездка была просто эскападой. Франция, слава богу, небесконечна и имеет четкие границы: там, где асфальт темнее, там уже Италия. Все кончится хорошо. ◆

Катерина Белоглазова

РАЗРЫВЫ

«Сара играет оборотня»
Sarah joue un loup garou
Авторы сценария Йоса Сесинк, Катарина Висс
Режиссер Катарина Висс
Оператор Армин Дирольф
В ролях: Лоан Бальтазар, Мануэла Бидерман, Симон Бонвен, Моника Будде, Сабина Тимотео, Мишель Вуата, Аннина Вальт и другие
Intermezzo Films S.A.
Швейцария – Германия
2017

Полнометражный дебют «Сара играет оборотня» Катарины Висс, философа по первому образованию и выпускницы Берлинской академии немецкого кино и телевидения (DFFB), был впервые показан в рамках «Недели критики» в Венеции в 2017 году, а его российская премьера состоялась на фестивале кинодебютов «Дух огня», где он получил главный приз.

Наиболее характерная особенность фильма – и в этом его родство с другими работами выпускников DFFB, условно объединяемых в «берлинскую школу», – емкость и многоплановость локальной истории. В тесной рамке кадра 4:3 Катарина Висс вполне в духе Михаэля Ханеке сплетает сеть из двусмысленностей, загадок и умолчаний, превращая трагедию взросления – историю подростковой боли – в критический анализ главных институтов европейского среднего класса – семьи, образования, искусства и культуры. Попутно Висс предлагает свой, авторский вариант ответа на вопрос: почему в благополучной Швейцарии столь высокий уровень суицида среди подростков?

Долговязая, немного замкнутая семнадцатилетняя Сара (дебютантка Лоан Бальтазар) отличается от сверстников особой чувствительностью. Она серьезно увлекается литературой и занимается в театральной студии, однако между ней и окружающими неуклонно нарастают диссонанс и непонимание. Напарнице по театральной постановке Сара сообщает, что ее брат покончил с собой. Родителям рассказывает о смерти бойфренда по имени Люк, который существует, вероятно, только в ее дневниках. Сара ищет близости, но все попытки установить контакт с другими лишь усугубляют ее одиночество, а зритель начинает подозревать, что за противоречивыми поступками героини может скрываться

травма, которую Сара едва ли способна выразить в своих театральных этюдах. Повествование обрастает культурными коннотациями: «Ромео и Джульетта», святая Барбара, палач и жертва из сочинений Жоржа Батая. Сара ищет себя не только в других, но и в текстах, образах мировой культуры, в то время как ее семья во главе с эксцентричным отцом из академической среды питает чрезмерную привязанность к операм Вагнера.

Проводником во внутренний мир героини служат не только сюжет и театрализованные репрезентации – «зеркала» ее состояний, но и несвязанные напрямую с основным действием беглые, мерцающие в монтаже эмоциональные детали, а через повествование ненавязчиво пропущена «психогеографическая» нить. Словно в лабиринте собственного сознания, Сара босиком гуляет по узким улочкам маленького швейцарского города, взбирается на холм, блуждает в лесу, чтобы все-таки упасть в пещеру своего одиночества: кроме прочих культурных одежек фильм кутается в топологию сказки. При этом параллельно с погружением в психику девушки-подростка режиссер описывает общество, построенное в соответствии с шекспировской максимой «весь мир – театр».

Именно неоднозначность театрального представления – смысловое ядро картины Висс. В фильме есть и театральные репетиции, и непрошеная театральность человеческих отношений, и импровизации подростков на тему их взаимоотношений с отцами, проходящие в реальном времени и отсылающие к современному театру. И если в заглавии Сара «играет оборотня», то в реальности фильма играют – то есть являются оборотнями – все остальные, открывая свою двоякую сущность.

Это раздвоение начинается, конечно же, с семьи. Ее внешнее благополучие фиктивно: за ним скрывается постоянная возможность насилия и власти, возникающая как ответ на отсутствие непосредственных человеческих связей. Намеки на сексуальные домогательства к дочери со стороны заботливого отца так и повисают в воздухе: кто-то воспримет их буквально, а кто-то не заметит вовсе.

Вместе с тем именно отец Сары представляет инстанцию «высокой культуры», из которой она черпает ролевые и поведенческие модели. В середине фильма к ним приедет погостить «покончивший с собой» старший брат Сары Беньямин – в прошлом ее ближайший, если не единственный, друг, в чьей поддержке она так нуждается. С его появлением семейный портрет обрастает еще несколькими деталями. Привычка главы семейства поучать старших детей с помощью странноватых, почти театральных по своей неуместности выходок и примеров из любимых опер воспринимается как неявная склонность к тирании. А замкнутый образ жизни семьи – как латентная ксенофобия. По мере того как Сара все сильнее чувствует отчуждение, погружаясь в депрессию и воображаемый мир, «высокая культура» в лице ее отца предстает во всем своем наигрыше и бессилии. Один из немногих,

кто действительно в состоянии понять Сару и ее душевный разлад, он в итоге распишется в собственном пессимизме и точно такой же, как у дочери, растерянности. Для него страдания его детей лежат в поле *культурной интерпретации*, и когда проблема суицида становится слишком реальной, он оказывается неспособным противопоставить ей хоть какой-нибудь смысл.

Эти ханековские «разрывы» в устройстве социальной и семейной реальности проскальзывают в фильме полунамеком и действуют как контрапункт по отношению к отчаянному, почти иррациональному состоянию героини. В театральной студии Сару и других подростков учат доверять друг другу, импровизировать, развивать ассоциативное мышление, однако все эти качества вряд ли пригодятся им в полной мере во

«Сара играет оборотня», режиссер Катарина Висс

взрослой жизни. Общество, даже самое толерантное, играет немного по другим правилам – скрытые условности и двойные стандарты там в порядке вещей. Постановка отрывка по Жоржу Батаю, которым увлечена более жизнеспособная отщепенка Алис (Аннина Вальт) – несостоявшаяся подруга Сары, – не пользуется успехом в их театральном кружке, потому что насилие в нем оказывается слишком реалистичным для студенческой сцены. Алис парирует: «Но там, за стенами театра, есть гораздо более страшные вещи» – и уходит из студии вовсе. Дезориентированная Сара лишь плачет: еще одна связь оборвалась, еще один смысл распался.

Характерно, что младшая сестра Сары, девочка лет десяти, в силу возраста выступает бесстрастным ретранслятором происходящих в семье событий. В пространстве фильма она дублирует свою мать и так же, как и мать, не имеет права голоса: есть даже показательный эпизод, в котором эта девочка, играя, заклеивает себе рот скотчем. Как

и с Сарой, с младшей дочерью никто не хочет «играть». Взрослые не воспринимают ее всерьез, потому что для отца она еще слишком мала, чтобы быть агентом его культуры (в его кабинете «не место маленьким девочкам»). Ему вторит и Сара, пересаживая сестру с переднего сиденья машины на заднее.

При этом семья, школа и театр предстают в фильме не досконально лживыми, а слишком противоречивыми институтами. Подростковая театральная студия функционирует как социально-адаптивная система и культурный «предохранитель» от реальности. Семья – опора, но в то же время и репрессивный механизм. А ложь проистекает из слабости и нежелания столкнуться с действительностью – в конечном счете, семья закономерным образом повторяет общественное устройство: чтобы сохранить лицо на встрече с учителями, родители мотивируют нервный срыв дочери самоубийством ее бойфренда, которое Сара выдумала как раз с целью достучаться до матери и отца и получить их помощь.

Сара врет всем примерно по той же причине, по какой ворует карманник в одноименном фильме Брессона – из-за глубинного чувства некоей нехватки и нужде в контакте, который не будет искажен какими-либо условностями. Будь это хотя бы поцелуй, не требующий однозначной ответной реакции. ◆

Алиса Таежная

ВРОЖДЕННЫЙ ПОРОК

«Сырое»
Grave/Raw
Автор сценария, режиссер
Жюли Дюкурно
Оператор Рубен Импенс
Художник Лори Колсон
Композитор Джим Уильямс
В ролях: Гаранс Марилье, Элла Рамф, Рабах Наит Уфелла, Лоран Люка, Жоана Пресс, Були Ланнерс, Марион Верну, Тома Мустен, Жан-Луи Сбиль и другие
Angoa-Agicoa, Arte / Cofinova 12, BE TV, Bruxelles Capitale, Canal+, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter Empowered by Belfius, Centre National de la Cinématographie, Ciclic – Région Centre, Ciné, Ezekiel Film Production, Frakas Productions, La Direction de L'Audiovisual de Communaute Francaise de Belgique, La Wallonie, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Petit Film, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Radio Télévision Belge Francofone, Rouge International, Torino Film Lab, VOO, Wild Bunch
Франция – Бельгия – Италия
2016

Почти в половине интервью после премьер «Сырого» его создательнице, молодой выпускнице легендарной французской киношколы La Fémis Жюли Дюкурно, приходилось комментировать новость о том, что двоим зрителям на ее фестивальном показе стало плохо и пришлось вызвать «скорую». Хлопанье кресел – гораздо более частый звук на кинофестивале, чем сирена «скорой», так что сразу хочется объяснить, что в этом фильме происходит, перечислить спойлеры и моменты 18+. В «Сыром» имеются графичная сцена домашней девичьей эпиляции, отрубленный палец, обгладывание костей, зародыши животных в банках, обливание кровью, обескураживающие сцены чесотки, кровь из носа, убийства, шрамы и рубцы, кровавая драка, секс и несколько трупов. Знание обо всем вышеперечисленном не застрахует зрителя от тревоги, но очертит эстетические границы для поклонников Дэвида Кроненберга и Дарио Ардженто – такую картину, как «Сырое», не может себе позволить практически ни один молодой режиссер.

Фильм дерзкий, бесстрашный и по-настоящему трансгрессивный – тем удивительнее, что сняла его женщина вопреки обывательским представлениям о мягкости и компромиссности «женского» кино. Дюкурно откровенно говорит о том, что вызывает у нее гнев напополам с усталостью – усредненные ожидания того, что полагается снимать молодым режиссерам, особенно женщинам, и претензии мейнстрима к киногероям, их телам и экранной романтике. «Сырое» еще интереснее звучит в оригинальном значении на французском – grave: колоссальное, большое, серьезное, неподъемное. Все это – то, с чем приходится столкнуться шестнадцатилетней Жюстине, героине с детсадовским именем,

которая приезжает учиться в ветеринарную школу с подачи папы и мамы и находит себя в опасном лимбе между человечностью и хищными инстинктами.

Сепарация еще не случилась, и на подъезде к будущей альма матер Жюстина на заднем сиденье машины то прижимает, то отталкивает любимую собаку, не зная, чего она больше хочет – уйти или остаться. Уже не девочка и еще не женщина, очевидно, первый раз покидает дом и собирается жить той жизнью, которую заготовили ей старшие. Мама – контролирующая и не дающая спуску, отец – таинственный и молчаливый, старшая сестра – вылетевшая из гнезда на пару лет раньше, громкая и импульсивная. Жюстина – отличница, девственница и вегетарианка – тревожно поднимает брови и зажимается, ожидая худшего: домашних девочек, кажется, не любит никто, а академия славится испытаниями для новичков. В первую неделю старшекурсники будут обкатывать на салагах столетние ритуалы унижения: «под кайфом и в смятении» встречают сцену со свиной кровью из «Кэрри».

Не понимая, чего от нее хотят – незаметности или распущенности, – Жюстина давится на глазах у всех сырой кроличьей почкой: это первый съеденный ею кусок мяса за всю жизнь. Метаморфозы начинаются с аллергии, жара и неугомонной сыпи – хрупкая девочка сжимается под белой простыней, задыхаясь от кошмара не проходящей чесотки. Попадает к врачу, которая мимоходом рассказывает ей об одной толстой пациентке – той не давали покоя врачи из-за лишнего веса. Разволновавшись, кусает собственные волосы. Опомнившись, идет блевать в туалет и так же мимоходом получает совет от девочки с булимией, как быстрее достичь результата. Писает с сестрой на крыше, а потом берет у нее нарядное платье погонять – таких наивных попыток воссоединиться не под родительским надзором она предпримет не одну, но сюжет о Каине и Авеле будет звучать все громче.

А еще Жюстина захочет однокурсника-гея: так сильно, что буквально кровь потечет из носа. Из предсказуемой тихони она превращается в девочку со взглядом волчицы и фиолетовыми синяками под глазами, сдирающую сухую кожу с зажившего живота. Ей необходимо срочно придумать для себя другие правила жизни, потому что прежние никуда не годятся – в этом мире нельзя признаться в том, что тебя возбуждает вкус крови и вид сырого мяса. «Животное, попробовавшее человеческое мясо, становится опасным»; собаку, подозреваемую в поедании человечины, моментально усыпляют.

Каннибализм – одно из общепринятых табу – заинтересовало Жюли Дюкурно как сюжетный ход для тяжелой авторской задачи: вселить каннибалов, зомби и ходячих мертвецов в тело девушки-подростка, чья боль и страхи на полтора часа станут зрительскими. «Сырое» – тактильный фильм, бесстыдно убирающий дистанцию, кусающий за руки. Ее чесотка – наша чесотка, ее кровь – наша кровь, ее голод – наш голод. Дюкурно, смотрящая по нескольку хорроров в неделю, интересуется телом в состоянии перехода – живым, не отретушированным,

диким, свободным. «Сексуальность, которая не оправдывается и не стыдится, существует в теле и настоящем моменте и стремится к кульминации» – так режиссер описывает идею Жюстины, чьи кровь, пот и слезы мы должны принять без брезгливости, очутиться в ее коже, не отдавая себе в этом отчета. «Сексуальность – это не жертва», – говорит режиссер про десятки фильмов канона coming-of-age, где девичье желание рифмуют с робостью, дискомфортом, страданием и обязательной напористостью с мужской стороны.

«Именно поэтому я хотела изобразить женское тело, в котором была бы правдивость, – такое, которое, цитируя Джейн Остин, было бы общепризнанным. Сейчас на экранах женские тела сексуализируют или гламуризируют: для мужчин и женщин соответственно. Но все это

«Сырое», режиссер Жюли Дюкурно

фантазия, с которой нельзя себя соотнести, будь ты мужчиной или женщиной. Я хотела сделать ровно противоположное, а для этого должна быть правда, которая для меня лежит в тривиальности. Правда в том, что у каждого из нас есть телесные жидкости, тело, которое страдает, желает, может быть отвратительным и привлекательным одновременно». Дело ли в воспитании родителей-врачей, в черном юморе самой Жюли и ее любви к науке и биологии, но «Сырое» слишком уж лихо рифмует Аристофана с «Телом Дженнифер» Кусамы и «Зубами» Митчелла Лихтенштейна. С непривычки это действительно может вызвать тошноту, ведь люди, по ощущениям режиссера, вообще забыли, на что способны их тела.

Дюкурно это, напротив, отлично чувствует. Именно по телесным свойствам она выбирала исполнительницу главной роли – феноменальную Гаранс Марилье. Она придумывает, что облитые синей и желтой краской во время студенческой инициации парень и девушка

должны после насильственных объятий позеленеть. Ставит студенческий шабаш как танцевальный перформанс в архитектурном пейзаже Льежа – и этот демонический Льеж с бетонным общежитием-осьминогом мало чем напоминает вечную резиденцию братьев Дарденн. Дюкурно показывает болезненный женский опыт взросления не через потерю девственности, а через первую эпиляцию – процедуру, которая сопровождает сексуально активный возраст, но тоже прячется как стыдный, секретный, «неправильный» обряд для недостаточно красивого тела. Снимает ночную попойку как «Сад земных наслаждений», посвящает саспенс-сцену мучительному зуду и рифмует бегущую на месте лошадь в ветакадемии с юной девушкой, которой необходимо держать себя в узде. Ее подростки-террористы, ломающие психику свою и друг друга, родом из осязаемого пространства «Ноктюрамы» Боннелло с дискуссиями о сходстве страданий жертв изнасилования: женщины и самки обезьяны. Как обособили себя от остального мира бывшие приматы и почему убийства животных и людей оцениваются по-разному? Дюкурно тасует философские диалоги с подростковым ромкомом, триллером и социальной драмой, так и не доводя ни один жанр до пика.

Человечность – главный предмет «Сырого», – к счастью, так и не находит прямого определения. Каннибал пробуждает сочувствие, нормативные однокурсники кажутся патологией, а все сто́ящее будет сопряжено с невыносимой болью и необратимой травмой. Один из главных вопросов, который поставлен в «Сыром», – о невозможности не быть продолжением родителей, частью захудалого рода. Дьявольским семенем, которое сознает себя и ничего не может с этим поделать. Новаторство и храбрость «Сырого» как раз в этом праве дьявольского семени на голод, желание и экстаз, за которые герои не будут извиняться. Хоррор про право на удовольствие для всех и каждого работает как хоррор не из-за обглоданных конечностей, а потому что самое страшное в нем – осязаемое узнавание собственной амбивалентности. ◆

Андрей Василенко

ОДИНОЧЕСТВО

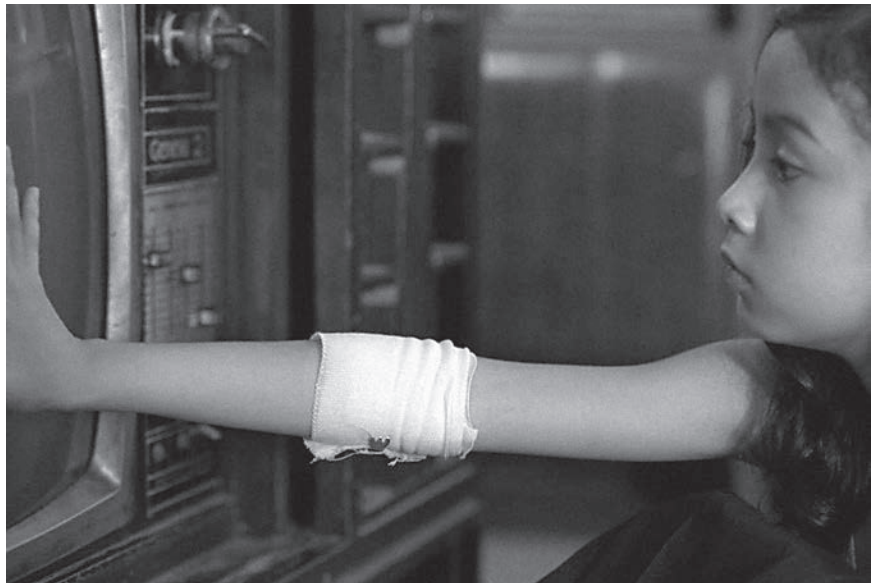
«Нервный перевод»
Nervous Translation
Автор сценария, режиссер
Ширин Сено
Операторы Альберт Бансон, Хиппи Паскуа, Деннис Виктория
Художник Лирой Нью
Композитор Итос Ледесма
В ролях: Хана Агонсильо, Ангхе Сантос, Сид Лусеро, Нафа Иларио-Крус и другие
Cinema One Originals, Cinematografica, Peliculas Los Otros
Филиппины
2018

«Нервный перевод» филиппинского режиссера Ширин Сено (премьера состоялась в конкурсе Роттердамского кинофестиваля) – пример неординарной интерпретации традиционного сюжета. Уроженка многострадального архипелага большую часть жизни провела в Японии, где впитала особенности тамошней кинематографической традиции. Сено создает изящный, избавленный от резких интонаций и чрезмерного трагизма портрет семейного кризиса. Распад связей упакован в лаконичные бытовые ситуации, в которых восьмилетняя девочка по имени Яэль (Хана Агонсильо) становится главной героиней.

«Нервный перевод» – по сути экзистенциальное эссе. Переживания девочки показаны как бесконечное повторение рутинных актов и действий. Одиночество ребенка, который еще не может в силу возраста осознать разрушительный потенциал семейного несчастья, – мерцающий лейтмотив, объединивший и драматургическую природу фильма, и его поэтику. День Яэль расписан по минутам: посещение школы, возвращение в большой пустой дом, отдых, игры. Девочка готовит на игрушечной кухне настоящую еду. Камера фиксирует каждый этап, каждое неуклюжее движение, когда Яэль маленьким ножом кромсает кусочек мяса. Финальный аккорд – вздох облегчения, будто пародия на реальную домохозяйку, чей «крест» – быть прикованной к плите. Этот эпизод, который будет повторен на протяжении фильма, воспринимается как остроумный оммаж известному перформансу «Семиотика кухни» Марты Рослер. Утрированный процесс приготовления еды не выглядит детской забавой, скорее, как и у Рослер, обнажает механизм подавления, как тотальное одиночество. Предоставленный себе ребенок, лишенный внимания

родителей, имеет общий генезис с одиночеством женщины, которой социальные установления предписывают быть на страже «домашнего очага».

Яэль созванивается с подругой, одноклассницей, они повторяют таблицу умножения. И вообще эта девочка живет в пространстве «хора», но речь хористов зачастую результат не живого общения, а продукт технологический. Солирует в этом фильме отец. День за днем дочка прослушивает аудиокассеты. На них записаны сообщения отца жене Валентине. Он уже несколько лет работает вдали от дома, и его послания остаются единственным способом поддерживать связь (похоже, одностороннюю), со своей семьей. В своих сообщениях он советует жене быть сильной, постоянно вспоминает о том, как прекрасно



«Нервный перевод», режиссер Ширин Сено

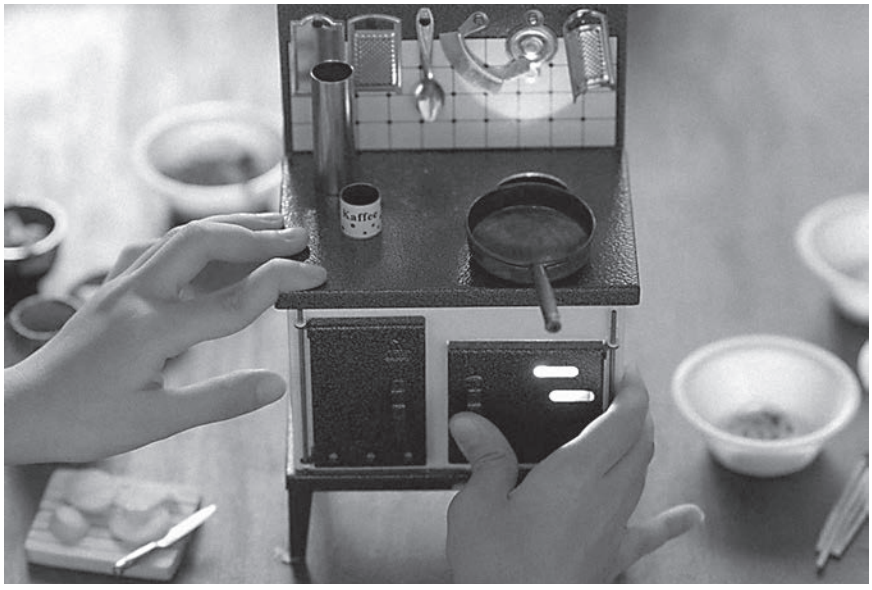
она готовит и какая взрослая у него дочь. Размеренный мужской голос интонирован как голос робота, но одновременно в нем слышатся ноты отчаявшегося человека.

Мать, следуя совету мужа, в приказном порядке требует (придя домой после работы) тридцатиминутного молчания. Ей необходима пауза, чтобы выключиться из рутины, забыть хоть на время о своих профессиональных и семейных обязанностях. Перед сном мать и дочь смотрят телевизор – каждый раз это дешевая «мыльная опера», сюжетные повороты которой соотносятся с эфемерным драматургическим каркасом фильма.

На фоне работ большинства авторов из Юго-Восточной Азии «Нервный перевод» отличается оригинальностью. В нем отсутствует региональная версия пресловутого «социального реализма». Хрестоматийной репрезентации отверженных и нищих, их быта и ущемлений здесь тоже не наблюдается. События разворачиваются

в конце 1980-х, после падения режима Фердинанда Маркоса – времени активной борьбы за власть и попыток изжить драматические последствия его долгого правления. Однако никаких терапевтических уроков режиссер не предлагает. В фильме нет даже намека на то, что травматический социальный опыт есть часть жизни героев. Ни отец в своих посланиях, ни мать в беседах с родственниками не упоминают о темах, которые в такие времена (исторические эпохи) волнуют всех. Политические баталии и социальные катаклизмы существуют за пределами этого дома.

При всем том исторический контекст реконструирован через изящную сборку продуктов поп-культуры и повседневных бытовых предметов. Безвкусная мебель, которая стала символом новой буржуазии



«Нервный перевод»

в постсоветском пространстве, то и дело появляется в кадре филиппинского фильма. Телевизор и магнитола оказываются равными с актерами героями «Нервного перевода», как и навязчивый саундтрек. Синтипоп – тот самый фон «конца истории», провозглашенного Фрэнсисом Фукуямой, – здесь представлен в его локальной версии. Периодически звучит хит группы The Futures, фронтмен которой – дядя Яэль.

Он со своей семьей однажды приезжает в дом родственников. Лучшие сцены картины – семейные посиделки. Дети дурачатся, взрослые болтают о чем-то незначительном, сознательно (или так кажется) не желая обсуждать «политическую повестку». Но и привычные формы коммуникации здесь тоже нарушены. Яэль существует только в медийном пространстве. Ей неинтересны детские забавы – она постоянно выполняет домашние задания, вновь и вновь слушает кассеты с сообщениями отца, которые регулярно приносит его друг. Единственное, что объединяет всю семью, – это телевизор.

И тут можно сказать, что режиссер предлагает тонкий анализ наступления новой эпохи. Персонажи уходят на периферию, оставляя в статусе главного героя именно медиа. А медиа формирует образ иного человека. Режиссер лишь на первый взгляд обращается к давно известному, тривиальному сюжету. Современность с ее развитием коммуникационных технологий изымает отношения людей из реальности жизненного опыта. События, происходящие в действительности, становятся эпизодическими, в то время как всматриваться в экран, вступать с ним в контакт, быть завороженными историями, которые творит Другой, и есть настоящая жизнь.

Французский медиолог Режис Дебре остроумно описал суть медиализации человека, встраивающегося «в трансперсональный – поскольку искусственный – мир, который начался и продолжится без него». Именно эта трансперсональность и есть подлинное имя одиночества. Ширин Сено ни в коем случае не выступает в качестве ортодоксального, косного критика новых технологий. Она лишь показывает, как это – быть подключенным все время к медиальным каналам коммуникации. С другой стороны, в ее фильме все же имеется деликатная критика того, что можно назвать медиальными следами незнания. Скупым сообщениям невозможно сопереживать. Реклама и телефильмы – лишь развлечение. Яэль смотрит и слушает, но ничего не получает взамен, лишь все сильнее замыкаясь в себе. Персонажи фильма, словно маленькие зомби, гуляют по пустому городу, Яэль тащит чье-то тело и сбрасывает его в реку, а на берегу снимают эпизод сериала, который они с матерью любят. Девочка загорается мыслью купить «волшебную ручку», рекламу которой видела по телевизору. Блуждая по рынку, она случайно попадает в обувную мастерскую и видит свою мать, измученную монотонной работой в душном, темном помещении. Ткань фильма словно царапается этим эпизодом, который стилистически и концептуально вроде бы чужд замыслу режиссера.

…В теленовостях предупреждают о надвигающемся тайфуне. Мать с дочерью просыпаются в затопленном доме, безучастно смотрят на плавающие вещи, чья хореография копирует мизансцены в фильмах Цай Минляна. Жизнь перестает быть реальной. Улица, на которой живет Яэль, ее дом – лишь игрушечные макеты, которые смывает прибывающая вода. ◆

Денис Катаев

ПОЗНАНИЕ

«Каменное сердце»
Hjartasteinn
Автор сценария, режиссер Гвюдмюндюр Арнар Гвюдмюндссон
Оператор Стурла Брандт Грёвлен
Художник Хюльда Хельгадоуттир
Композитор Кристиан Эйднес Андерсен
В ролях: Бальдюр Эйнарссон, Блайр Хинрикссон, Дильяу Вальсдоутир, Катла Ньяульсдоуттир, Йоунина Тоурдис Карльсдоуттир, Раун Рагнарсдоуттир, Нина Дёгг Филиппюсдоуттир, Свейнн Оулавюр Гюннарссон, Нанна Кристин Магнусдоуттир, Сёрен Маллинг и другие
Join Motion Pictures, SF Film Production
Исландия – Дания
2016

Осмысление дружбы, ее границ, тревог, радости – модный сюжет интеллектуальных авторов. Вспомним хотя бы бестселлер Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь» – «библию» межличностных отношений и манифест дружбы как новой сексуальности: «Чем вообще дружба хуже любовных отношений? Почему не гораздо лучше?.. Дружба – это чувство, которое дает тебе почетное право видеть, как другого человека охватывает самое черное отчаяние, и знать, что ты тоже можешь впасть в отчаяние при нем». Практически в то же время, что и книга, выходит полнометражный дебют Гвюдмюндюра Арнара Гвюдмюндссона, показанный в параллельной программе Венецианского кинофестиваля «Дни авторов». Казалось бы, что общего у относительно благополучных ребят из Нью-Йорка и заброшенных подростков из исландской глубинки, главных героев этой картины? Так далеко, так близко. Но именно глубинное понимание дружбы, которая может быть шире любых о ней представлений, делает их родственными. Дружба Тора и Кристьяна строится, развивается по той же формуле, что и романные отношения Джудда и Виллема («Это два человека, которые день за днем остаются вместе, потому что их связывает не секс, не физическое влечение, не деньги, не дети, не собственность, а только обоюдный уговор быть вместе, взаимная преданность союзу, который никак нельзя узаконить»).

«Каменное сердце» – это чувственный опыт взросления в суровом климате. Дикие нравы исландской провинции как будто съедают души, формируя характер местных жителей. Связи тут генетические: мужики пьют, распускают руки, а женщины смиренны или (что случается чаще) выбирают одиночество, чтобы их не обзывали «шлюхами» собственные дети. В столь

консервативной и грубой среде, которая в современной Европе кажется экзотической, растут Тор и Кристьян, близкие друзья. Их взросление – лейтмотив вполне камерного, но и эпического повествования в духе Флобера или Томаса Манна. Ребятам предстоит преодолеть долгий тяжелый путь от познания собственных (первичных) половых признаков и либидо до готовности к поступкам ради чего-то недостижимого. Все подростковые метаморфозы здесь неизбежно болезненны, травматичны. Внешние границы мира портового городка нерушимы, зато внутреннее состояние персонажей постоянно лихорадит. В начале фильма они проявляют типичную подростковую жестокость, узаконенную в этом обществе: хладнокровно и с азартом забивают рыб до смерти, хулиганят и провоцируют нелепые ситуации, выставляя друг

«Каменное сердце», режиссер Гвюдмюндюр Арнар Гвюдмюндссон

друга на посмешище. Но ближе к финалу эмпатия преодолеет всякие преграды, слезы зальют лица и станут единственным проявлением оглушительной внутренней боли, которую трудно унять.

Кристьян и Тор – обычные исландские подростки, похожие на других. Но даже они не замечают, как постепенно становятся чужими в обществе, где чувства и эмоции принято подавлять, а любые порывы, выходящие за пределы ведения натурального хозяйства, оказываются ненужными или враждебными. Так происходит в семье Тора, где сестра пробует себя в стихосложении, но на семейном ужине, когда она осторожно декламирует свои вирши, ее вгоняют в краску и подвергают публичному остракизму. Картины, которая она пишет тайком, вынужденно пылятся на задворках, потому что красоте здесь не место. Как тут расцвести чему-то, когда вокруг одни камни? Но даже на этих раскаленных (от ненависти) скалах появляются капли дождя или вдруг снег посреди холодного лета.

Над дружбой Кристьяна и Тора все издеваются, и вот они сами перенимают эту же модель поведения и шутя пристают друг к другу, как будто намеренно пытаясь высмеять реальную, хоть и невинную, привязанность. Однако скрыть естественные порывы не получается, и они, смущаясь, заливаясь краской в нелепых эпизодах вроде игры в «правду или действие», впервые целуются друг с другом. Но кодекс поведения в этом брутальном обществе не дает расслабиться: надо поскорее обзавестись девушкой, наловить рыбы и отпахать на ферме, а уж потом рефлексировать. Этот «первобытный» уклад не выдерживает испытания дружбой, которая разворачивается как стихия, органичная непокорным исландским пейзажам. Но так вести себя – единственный способ оставаться живым, иначе есть риск превратиться в протухшую рыбу, которую Тор символично выкидывает с крыльца собственного дома.

На природе и происходит перерождение дремучих провинциалов. Но именно там, в суровой естественной среде, они чувствуют себя свободнее, потому что оказываются вдали от родителей и общества. Все самое светлое в их жизни теперь случается за пределами четырех стен, счастье возможно только на просторе. Натурные картинки – светлые; интерьерные сняты, кажется, в потемках. Так, своевольная прогулка по живописным долинам выглядит как акт эскапизма, как освобождение от оков, которые наложили семья, собственная застенчивость и исландский контекст. И так перед Кристьяном открывается новая непостижимая реальность, которую еще предстоит осознать, принять, а возможно, и отторгнуть. Дело здесь не в сексуальных желаниях, а в способе существования. Теперь иначе нельзя, это факт его бытия: именно в Торе его друг Кристьян начинает видеть того самого родного человека, с которым хочет быть рядом, несмотря на крики им вслед. Отсюда инстинктивные попытки обнять друга, защитить, когда ему угрожает опасность, когда в буквальном смысле висит над пропастью. Или спасти его от позора, когда тот описал постель. Но можно и за неуклюжую нежность получить в лоб. Однако Тору эти чувства тоже не чужды, но, чтобы им поддаться, ему необходима эмоциональная встряска, от которой, впрочем, всегда есть возможность спрятаться. Кристьян же познает «постыдную» близость раньше, потому и справиться с ней ему будет сложнее. Они одни в безлюдных пространствах, их союзники – только ветер, вереск и животные, которым незнакомы социальные табу. Их чувства обречены, но иногда, на мгновение, эти чувства преодолевают подсознательный стыд. Иных примеров подобной дружбы они никогда не наблюдали, а перед глазами только одна картинка, как хамоватый отец избивает соседа, просто потому что увидел в нем «педика».

Постепенно в фильме разворачивается настоящая буря, если не ураган, который, впрочем, не испугает закаленный народ, зато может поглотить, как Элли с Тотошкой, запутавшихся молодых людей, у которых нет никого, кто понял бы их, рядом. И все же здесь происходит

триумф природы над волей. А сама картина превращается в захватывающий кинематографический экстаз, в кровоточащую поэзию эмоций.

Оказалось, что исландцы не только в футболе способны произвести сенсацию. Их кинематограф сегодня стал одним из самых востребованных и обсуждаемых. Эту картину показали в программе Мостры, а фильм «Бараны» Гримюра Хауконарсона, снятый в духе гоголевского рассказа «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», победил три года назад в Канне в программе «Особый взгляд». Ироничный фильм «О лошадях и людях» Бенедихта Эрлингссона стал фестивальным хитом и с успехом прошел в прокате по всему миру. Ближе всего к этой ленте оказался Рунар Рунарссон с драмой взросления «Воробьи», показанной в Сан-Себастьяне. Но у дебютанта Гвюдмюндюра Арнара Гвюдмюндссона все равно получился самый мощный и универсальный дебют. Если нынешние исландские кинематографисты склонны подчеркивать свою инаковость, то Гвюдмюндссон решается выпрыгнуть из национальных стереотипов, подобно тому как его герои борются с предлагаемыми обстоятельствами их жизни. Другие режиссеры азартно эксплуатируют романтизм своей страны, от чего трепещут туристы, восхищенные ландшафтами Исландии. Здесь же мы видим попытку экзистенциального погружения в мир подростков, которые прорываются сквозь национальные штампы. Для них сельская идиллия выглядит настоящим адом, из которого хочется поскорее унести ноги хотя бы в Рейкьявик. Это кино в прямом смысле слова без границ и предрассудков – гендерных, национальных и поведенческих. Такая история могла произойти где угодно – в российской Териберке, бельгийском Моленбеке или в Бухаресте. Столь откровенного высказывания про зарождающуюся сексуальность от северного режиссера не ждали. Но это вызывающий исландский вклад в кинематограф про дурное воспитание и отверженных, пребывающих в консервативном обществе, про их душевные кошмары. ◆

Евгений Майзель

ИСЧЕЗАЮЩИЙ (ДЭ)ВИД

«Заметки о видимом»
Notes on an Appearance
Автор сценария, режиссер, художник Рики Д'Амброз
Оператор Барт Кортрайт
В ролях: Бингэм Брайант, Кит Поулсон, Кэтрин Даниэль, Толли Медел и другие
Grasshopper Film
США
2018

1

В этом феврале в берлинской программе «Форум» были показаны два любопытных фильма из США, точнее, из Бруклина, – «Классический период» Теда Фендта и «Заметки о видимом» Рики Д'Амброза. Их российская премьера состоялась уже в начале марта на фестивале кинематографических дебютов «Дух огня» (Ханты-Мансийск – Москва – Екатеринбург). Эти картины существуют в разных эстетических координатах, но их объединяют происхождение, камерность, минимальный бюджет и соответствующая ему зрелищность, а также продюсер Грэм Свон, энтузиаст из независимой нью-йоркской кинотусовки. В его послужном списке «Счет» (2015) Джема Коэна, «Гермия и Елена» (2016) Матиаса Пинейро, «Короткая остановка» (2016) Теда Фендта, а теперь и новое имя – Рики Д'Амброз. Что мы знаем о нем?

2

Разменявший в прошлом году четвертый десяток, Д'Амброз окончил Колумбийский университет, выпустил четыре короткометражных фильма (один из них – «Шесть центов в кармане» – был показан в берлинском конкурсе короткого метра) и несколько режиссерских «портретов», выполненных в жанре неформального интервью. В собеседниках у Д'Амброза и сверстники (Джина Тиларoли, Алекс Росс Пери, Натан Сильвер), и кинематографисты старшего поколения (Шанталь Акерман или совершенно неизвестный в России Дэн Сэлитт – режиссер и актер). Кроме того, Д'Амброз много и увлеченно пишет. Его эссе на самые разные темы можно встретить в старейшем американском еженедельнике The Nation, в специализированном Film Quarterly, на порталах Mubi и n+1.

3

«Заметки о видимом» – первый полный метр Д'Амброза, снятый им частично на собственные средства. Отсутствие бюджета подсказало ряд художественных решений. Милан, в котором проводит какое-то время главный герой, предстает в фильме открыткой с изображением кафедрального собора Рождества Девы Марии. Роль миланской квартиры исполнило нью-йоркское жилище режиссера. Малочисленных персонажей сыграли его знакомые. Кафе, ресторан, книжный магазин, попавшие в кадр, – места ежедневного обитания автора.

Аскетичному «фильму-субституту», состоящему не из объектов, а из их эмблем и суррогатов, концептуально соответствует сюжет, в котором протагонист представлен опосредованно – через оставлен-

«Заметки о видимом», режиссер Рики Д'Амброз

ные им следы и его вещи. Впрочем, неопосредованный контакт с ним тоже есть. Молодой, почти юный Дэвид (Бингэм Брайант) – начинающий писатель, который окончил Бард-колледж и только что переехал из родительского дома в Нью-Кастле в Бруклин к другу Тодду. Тодд рассказывает Дэвиду, что получил грант на написание подробной биографии Стивена Таубса – недавно ушедшего из жизни политического мыслителя, который сокрушительно критиковал мировой порядок и имел неоднозначную репутацию (мы видим книгу Таубса с заголовком «Вступление к видам насилия»). Учитывая отчаянное финансовое положение Дэвида, Тодд зовет его в свои ассистенты. Для начала надо разобрать коробку Таубса с видеокассетами, отсмотреть их и описать содержимое. Дэвид погружается в работу и через какое-то время… исчезает. За его поиски принимаются Тодд и его подруга Мадлен. Они расспрашивают знакомых Дэвида, изучают его маршруты и надеются найти какую-то ценную информацию в его бумагах.

4

Как болезни подчас приводят к вынужденному, но благотворному уединению и духовному сосредоточению – о чем Д'Амброз напоминает в своей восхищенной статье о Кокто, – так и необъяснимое исчезновение человека провоцирует интерес к его жизни, которая раньше казалась незначительной и не была избалована чужим вниманием. Полфильма мы изучаем обстоятельства жизни Дэвида, всматриваясь в его открытки, дневники, чеки, карты, квитанции и проездные билеты.

Звучит невесело, и тем не менее «Заметки…» не лишены изобретательности и визуального изящества, композиционного и цветового. Чашки, салфетки, бутылки с водой охотно мимикрируют под живопись. Чертежи, карты и документы шлют привет концептуализму. В конце концов, не так уж часто видишь фильм, половина действия которого происходит на столешнице. Кадр, как правило, выстроен геометрически безупречно, вольно или невольно отсылая к теории «внешнего вида» (looks), которую Д'Амброз пытался обосновать в своем тексте об инстаграме и современной визуальной культуре. Принципиально, что у Д'Амброза нет ставки на реализм – в том числе и в духе местного мамблкора, так популярного среди бруклинцев. Застывшие или чересчур осмотрительные персонажи его фильма, который сделан с очевидным пиететом к кинематографу Штрауба – Юйе (о них Д'Амброз написал полное почтения эссе «Разум и чувства»), действуют в подчеркнуто условном, редуцированном и минималистском пространстве, почти свободном от законов мимесиса.

5

Помимо тщательного отбора и расстановки людей и вещей в полуабстрактном пространстве Д'Амброз снабжает Стивена Таубса пестрым бэкграундом, используя прием мокьюментари. В отличие от скупых записей Дэвида с их импульсивными реакциями на повседневность, архив Таубса, персонажа тоже вымышленного, представляет собой объемистое наследие «великого человека», предположительно обладающее общемировым значением и далеким радиусом действия.

Взгляды покойного профессора даны фрагментарно, оставляя многие вопросы открытыми. Однозначно лишь то, что перед нами теоретик, бескомпромиссный по отношению к политической и финансовой элите, близкий к анархизму и популистскому профетизму, а также пользующийся славой в среде радикального студенчества. Мы слышим грозные выдержки из выступлений Таубса, озвученного Стивеном Ф. Коэном – известным советологом и историком, нередко защищающим Путина и Трампа на страницах того же The Nation. Скользим по заголовкам газет, узнавая о его столкновениях с полицией. Вглядываемся в глубокомысленные цитаты из его текстов, оправдывающие насилие и предупреждающие о некоем неизбежном будущем, которое полностью перевернет власть и отношения внутри власти.

Так фигура профессора и круг его мыслей связывают Дэвида, скромного редактора, с течением большой истории. Но Таубс оказывается

еще и видеоманьяком, который последние двадцать лет без всякой видимой цели фиксирует все свои поездки на VHS (прямо как варшавский сюрреалист Бексиньский из польского фильма «Последняя семья» Яна П. Матушиньского). В отличие от его эпохальных писем, громких выступлений, а также нелицеприятных слухов и пугающих новостей о нем, в которых фигурируют антисемитский скандал и убийство журналистки, значение этих зернистых и беззвучных видеозаписей в духе обезумевшего Стэна Брэкиджа – с их мелькающими видами из окна поезда, безлюдными пляжами, «прыгающим» Манхэттеном, снятым с залива, – остается неясным. В том числе и для Дэвида, как будто осознающего, что они не представляют ничего, кроме самих себя. В ранних «Пилигримах» (2013) Д'Амброза умирающий герой, вглядываясь в компьютерный монитор, узнавал, что в мире происходит нечто, о чем не будут помнить, – нечто, требующее архивации в реальном времени. По взгляду и внутреннему голосу Дэвида мы понимаем, что ценность видеокассет Таубса находится для него под большим вопросом.

6

Исчезновение человека и его последующие поиски – один из бродячих сюжетов кинематографа. Удобный предлог для развития детектива, триллера, хоррора, который используется и в конвейерных, и в авторских фильмах – от «Леди исчезает» Хичкока до «Банни Лейк исчезает» Преминджера, от «Исчезнувшей» Финчера до «Вершины озера» Кэмпион. Реже встречаются случаи, когда автор, тяготея к драме, норовит уйти от чисто приключенческой логики. Поиски пропавшего становятся для него поводом неспешно изучить местность и дать широкую панораму ее нравов. Реконструировать обстоятельства исчезновения и расширить круг потенциальных виновных до бесконечности, в результате парадоксально уравняв моральное преступление и формальное законопослушание (в этом, собственно, и состоит цель критического реализма, иногда логически вполне совпадающая с мистицизмом). Бывает, например, что реконструкция, не отвечая прямо на вопрос, что случилось, существенно меняет статус самого этого вопроса, поскольку в свете новых открытий наше представление о мире изменилось («Пикник у Висячей скалы» Питера Уира или – отчасти – «Твин Пикс» Линча).

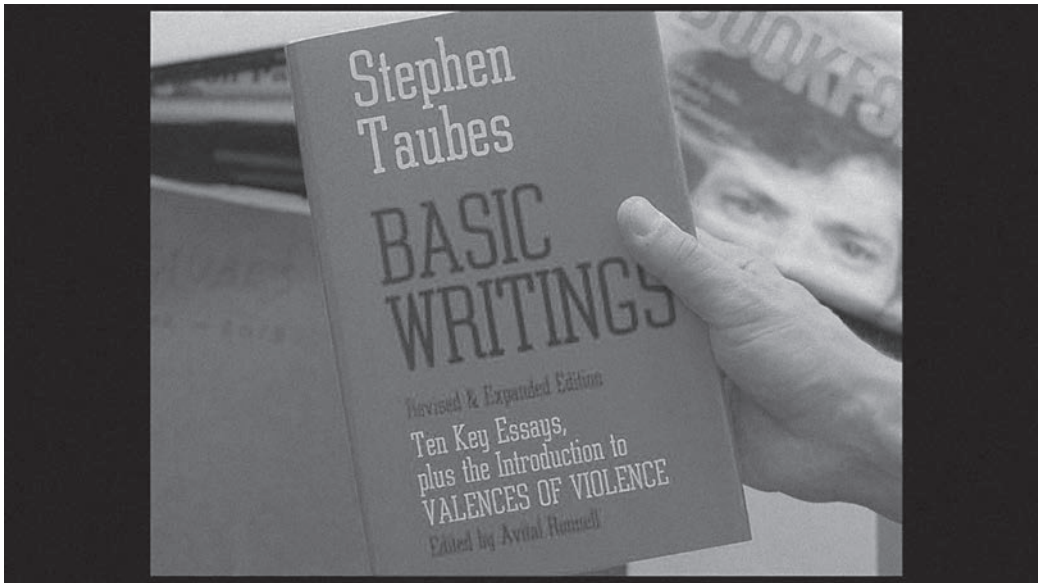
Но еще реже встречаются фильмы, где исчезновение не только удобный драматургический ход, удерживающий внимание зрителя, но и состояние, которое пронизывает, конституирует бытие. Может быть, идеальный пример тут – «Приключение» Антониони, в котором пропажа девушки, предположительно утонувшей, не просто вызывает беспокойство и толкает на ее поиски, но проливает свет на отсутствие привычных причинно-следственных связей, вскрывает непостоянство и необязательность, легкость и экзистенциальную размытость современного человека, не принадлежащего себе. «Заметки о видимом» подхватывают ту же самую – редко и мало кому

доступную – линию, посвященную исчезновению как концептуальному образу современности.

7

Несложно заметить, что жизненные обстоятельства героя, предшествующие его исчезновению, пронизаны разного рода «негативом» – дефицитом или нехваткой, которые и само исчезновение побуждают ретроспективно рассматривать как кумулятивный эффект, переход количества в качество.

Попробуем перечислить эти обстоятельства. Не любящая своего сына мать и суровый, даже хуже – раздражительно-презрительный отец, на глаза которому не хочется попадаться. Одним словом, рана



«Заметки о видимом»

вместо семьи. Материальное положение, обусловленное безработицей и растущей финансовой пропастью – самой, между прочим, глубокой из всех пропастей, как мы помним со времен Ильфа и Петрова («в нее можно падать всю жизнь»). Вызванная нищетой депрессия. Однажды Дэвид после ухода гостей приступает к писательству, но мы видим, что его рука выводит цифры текущих расходов: бухгалтерия вместо творчества. Режиссер хорошо знает, в том числе и по собственному опыту, что реальная бедность, полунищенское существование – это не просто некий уровень экономического (не)достатка и определенное социальное положение, а первый шаг на пути в небытие, поскольку падающий в финансовую пропасть человек в какой-то момент просто перестает существовать. Прежний человек, во всяком случае.

На вопрос, откуда он родом, Дэвид отвечает: «Из Чаппакуа». Это жилой район в Нью-Кастле, штат Нью-Йорк, где также расположен одноименный национальный парк. Административно он считается

так называемой статистически обособленной местностью (census-designated place) – к таким образованиям Бюро переписи США обычно относит разного рода «неформатные» поселения: тауншипы, военные базы, территории неопределенного юридического статуса, всевозможные «серые зоны» или анклавы.

По аналогии со статусом своей малой родины Дэвид – census-designated person, статистически обособленная личность. Нечто между человеком и абстракцией.

8

Тем временем работа над биографией Стивена Таубса идет не совсем гладко. «Дорогой Тодд! Ты знаешь, как важно проявлять

«Заметки о видимом»

такт в неоднозначных вопросах (согласись, пора положить конец сплетням насчет антисемитизма и шумихе вокруг смерти Анны). […] Ты поймешь, почему я внесла правки», – пишет в своем письме вдова профессора. То есть общественная реабилитация политолога, на которую так рассчитывает Тодд, становится неотличимой от фальсификации его наследия, осуществляемой из соображений конъюнктуры и PR.

Работая с архивом Таубса, молодые люди осознали на практике, из какого сора складывается то, что в дальнейшем именуется изданной рукописью – классикой, вытащенной на свет бескорыстными издателями ради всеобщего блага. Вне всякого сомнения, эта история – как и случай с видеозаписями Таубса – выражает глубокий авторский скепсис по отношению к архивам и вообще к репрезентации, предполагающей смешение подлинного и поддельного уже на уровне «оригинальной публикации».

Ты существуешь, следовательно, исчезаешь. Ты представляешь, следовательно, лжешь.

9

Антониони, который тоже комбинировал эмоциональное и аналитическое, как-то заметил устами своего героя, понимавшего толк в исчезновениях, что человек пропадает каждый раз, когда выходит из комнаты. Вопреки принципу замещений, на котором основаны «Заметки о видимом», само физическое исчезновение героя Д'Амброз показывает как минимум трижды. Правда, каждый из этих случаев не происходит вмиг и не вызывает испуга, однако своя магия есть и в них. Первый происходит у нас на глазах, когда Дэвид возвращается из Европы в родительский дом – начало начал. На общем плане высокого буйного леса человек с рюкзаком, постепенно уменьшаясь, еле-еле пересекает кадр по горизонтали, а национальный парк, основанный еще квакерами, церемонно поглощает его крошечную хипстерскую фигурку. «Медленный» эпизод не только приковывает нас к созерцанию фауны, но, словно в рапиде, раскрывает магическую механику исчезновения в пространстве.

Еще дважды мы видим похожую сцену «оптического расчеловечивания» – и каждый раз она подчеркивается помпезной увертюрой из «Севильского цирюльника», акцентирующей значимость происходящего и одновременно иронизирующей над абсурдностью всех и всяческих репрезентаций. В первой сцене участвует Дэвид, во второй – Тодд, что намекает на спиралевидность и закольцованность сюжетной конструкции.

Ближе к финалу друзья обсуждают предстоящую реконструкцию района. «Через год его будет не узнать». Окружающая реальность так же непредсказуема и недолговечна, как и все остальное. Пытаясь представить себе, как будет меняться район, Дэвид, а в конце фильма и Тодд вылезают через окно и идут по улице, чудесным образом превращаясь в прохожих. Потом – в цветные и почти неразличимые пятнышки. Потом – в census-designated persons. Далее в ничто.

Андрей Буров

ВСЕ ГОРОДА ЧЕЛОВЕКА

«Все города севера»
Svi severni gradovi
Автор сценария, режиссер Дане Комлен
Оператор Иван Маркович
Художник Магдалена Влаич
В ролях: Бобан Калуджер, Борис Исакович, Дане Комлен
Code Blue Production, Dart Film & Video, SCCA / pro.ba, VizArt, Association for Visual Culture
Сербия – Босния и Герцеговина – Черногория
2016

Шум волн, под который идут начальные титры, продолжается на зернистом изображении пустого кинотеатра, а затем подкрадывается к спящим в палатке людям, пока один из них не открывает глаза. Возможно, это отец и сын, или брат и брат, или два друга. Дане Комлен, режиссер «Всех городов севера», который в какой-то момент входит в пространство своего фильма (с камерой и звукозаписывающим оборудованием) и становится его третьим персонажем, заметил, что хотел снять картину об отношениях, у которых нет названий, которые невероятно сложно идентифицировать. То же самое можно сказать и о поэтике его полнометражного дебюта, сотканного из трудноопределимых отношений пространства и времени, присутствия и отсутствия, личного и коллективного.

Лейтмотив всех работ сербского режиссера – город, освоенный природой, сохранившийся как остаток от больших систем – послевоенных неомодернистских утопий. Опустевшие меланхоличные города, заброшенные на географический край, на периферию урбанизма, или оставшиеся в прошлом, становятся в его фильмах органическими инсталляциями, внутри которых и вокруг которых селятся немногочисленные люди (вдохновленные Беньямином «Размышления о фантазии», 2017; «Все города севера», «Все неподвижные орбиты», 2016; «Наше тело», 2015, – последние две картины сняты вместе с Джеймсом Латтимером). В них время течет по-другому, отсутствует артериальная система дорог, разгоняющая кровь в виде автомобилей. Массы людей растворяются не в силу работы авторитарных механизмов, а в результате личного выбора – желания идти другими тропами. Они селятся на окраинах, поглотивших и центр, или же в руинах, которые парадоксальным образом являются едва ли не единственными «местами памяти» (в духе

Беньямина или Зебальда). Город исчезает как крепость, резиденция, место для манифестаций, парадов, шествий, забастовок, туризма, фланирования и даже как психогеографический ландшафт, как его понимали Ги Дебор и Ситуационистский интернационал. Эти мизансцены современности развоплощаются в предисторическое пространство, деколонизируются, зависают между природой и инсталляцией, блоками бетона и дикими деревьями. Город, остраненный природой и современным искусством, оказывается в парадигме биоурбанистики, экологической эстетики, своеобразного метаситуационизма. Теперь это город неогороженный (вопреки своей изначальной этимологии), а открытый, и человек здесь дан в процессе раскрытия, освобождения, нескончаемой процессуальности.

Порой в виде оставленного города появляются подземные парковки («Телесная функция», 2011; «Избыток ветра», 2014) или подземный переход («Я уже есть то, что я хочу иметь», 2010). Они выступают в качестве своеобразной урбанистической пещеры, в которой герой остается наедине с самим собой и переживает расставание, утрату или совершает некое кратковременное и достаточно редкое для эстетики Комлена действие – грабит автомобиль в «Избытке ветра» или поджигает рекламные афиши в «Я уже есть то, что я хочу иметь», словно выступая в роли художника-пиромана, устраивающего акцию в галерее современного искусства.

Инсталляционность пространства подчеркнута во «Всех городах севера» обстановкой комнат, которые некогда покинули одни люди, а теперь заселили другие. Они размещают там палатку, поджигают окна, окрашивают стул в красный цвет, а затем его разрушают, действуя перформативно-терапевтически. Ближе к концу фильма заселенные, но так и не обжитые комнаты превращаются в разноцветные инсталляции.

В фильмах Комлена все становится инвайроментом. При этом среда в них часто географически отдалена, так как повествование идет о Бразилии (архитектурный проект города Бразилиа Оскара Нимейера), Северной Африке и Японии («Все города севера», «Все неподвижные орбиты», «Избыток ветра» соответственно). Эти картины прошиты хроникальными фото- и кинокадрами 1950–1960–1970-х годов – периода послевоенных неомодернистских утопий.

Пространственно-временная дистанция помогает ухватить дыхание настоящего, посмотреть на современность из прошлого. Прошлое и настоящее стягиваются через неизменность природы, которая легко осваивает урбанизм и перекодирует его (на)значение, преподнося неомодернистские проекты как глубоко человеческие и чувственные, вопреки их изначальной тяге к структурированию безличных масс. Во «Всех городах севера» тоже происходит эта перекодировка прошлого и неомодернистского урбанизма: персонажи фильма пребывают в глубоком синтезе природы и цивилизации и осваивают среду через другую, антропологическую мизансцену, выраженную в повторении,

кружении, затихании, возвращении – в противоположность строгому поступательному движению, свойственному машинерии утопий.

Остранение города, снятие его классических атрибутов затягивают и зрителя в другое – неурбанистичное время, лишенное историзма, – время природы. Возникает своеобразный временной покров, предоставляющий персонажам и зрителям досуг аристотелевского типа – время для размышлений, время для чувств. Природа обволакивает города не только в пространственном, но и в звуковом отношении. Так пение птиц становится еще одним сквозным мотивом фильмов Комлена – особенно «Маленькой птицы» (2013), пожалуй, самой его «природной» картины, рассказывающей о времени из глубокой чащи. Во «Всех городах севера» представлена целая оркестровка птичьих го-

«Все города севера», режиссер Дане Комлен

лосов – палитра утренних, дневных, вечерних и ночных звуков. На нее иногда накладывается шум морских волн – прилива и отлива, умиротворяющих своей неизменной цикличностью и ассоциирующихся с работой памяти.

Одновременно природа выступает и в своей классической романтической ипостаси – она поэтизирует и эстетизирует мир, включая в человеческое пространство свои основные архетипические атрибуты – землю, огонь, воду, воздух (ветер). Только даны они без тяжеловесной символической нагрузки. Другими словами, заимствование этих образов происходит экологично, инклюзивно, с сохранением их естественной вариативности. Так же оборачиваются друг в друга личная и коллективная память, растворяются друг в друге модернистские, нео- и постмодернистские приемы, проявляясь в объединяющем их метамодернизме, внутри которого, собственно, и существуют «Все города севера».

В какой-то момент в пространство фильма входит небольшая съемочная группа во главе с режиссером (Дане Комлен), снимающая в этих местах кино. В кадре появляется камера, на которую снят сам фильм. В отличие от распространенных попыток навязывать свою оптику миру, заставляя среду подчиняться, камера во «Всех городах севера» оказывается всего лишь телом среди других тел, только наделенным возможностью записывать изображение и звуки. Ее интеграция в фильм не разрушает кинематографическую условность, а, напротив, лишь укрепляет ее. Входя в художественное пространство, которое она и порождает, кинокамера делает его более устойчивым. Это камера созерцающая, в том числе саму себя. Пару раз во «Всех городах севера» она сбивается, заваливает горизонт и в поисках опоры двигается

«Все города севера»

в сторону – пока вновь не обретает себя и не выстраивает кадр. Здесь возникает новая роль киноаппарата: теперь это камера-тело вместо модернистской камеры – орудия труда и абстрактной неомодернистской камеры-стило.

Тело в дебюте Дане Комлена, как и в его короткометражных работах, тоже существует в ином пластическом измерении. Его скорость и движение напоминают о пластике перформеров Тино Сегала, но растворенной в кинематографической нарративности.

Во сне, в созерцании, во время принятия душа, в работе на стройке, в сборе хвороста и ягод, в объятии – тело оказывается вне времени, вне завершенности; предстает в своей самости. Во «Всех городах севера», «Нашем теле» и «Телесной функции» телесность является синонимом чувственности, как правило, недосягаемой, но порой и тактильной. Происходит своеобразная эволюция от тяжелого тела, которое человек должен носить, питать, укладывать спать, с помощью которого он

может выполнять физическую работу, к телу легкому, чувственному, созерцающему, вспоминающему. Во «Всех городах севера» это тело растворяется в экосистеме, принимает на себя интуицию и созерцательность животного, интегрируется в пространство природы с невероятной трепетностью и деликатностью.

Есть еще и невидимое тело повествователя, наделенное только речью («Маленькая птица», «Размышления о фантазии», «Все города севера»). Находящийся за кадром автор предстает своеобразным тихим чтецом. Во «Всех городах севера» он описывает тело реального и воображаемого отца, создавая эффект материальности и иллюзорности. Авторский голос существует в четырех регистрах – он описывает сам фильм, представленные в нем изображения (старые фотографии и архивную хронику), изображения воображаемые, тоже связанные с прошлым, а также озвучивает тексты на стенах, которые мы видим на экране. Эти регистры монтируются друг с другом и складываются в непрямое сообщение, словно бы адресованное очень близкому человеку (в нем также имеются цитаты из «Страсти» Годара, «Тяжести и благодати» Симоны Вейль и народного балканского эпоса «Марко и фея»). Три героя «Всех городов севера» ни разу не вступают в диалог, но они общаются друг с другом посредством своих монологов, тихих манифестов, каждый из которых дан остраненно, а также при помощи рисунков, настенных текстов и через образы далеких городов – высказываний, синтезирующих личную и коллективную память. Им важно помнить друг о друге, словно это нужно для того, чтобы быть понятыми.

Порой текст соотносится с изображением напрямую, носит описательный характер, дублирует изображение, рождая эффект удвоения, иногда же отходит от изображения, двигаясь в прошлое, в лакуны памяти. Визуально этому соответствуют подводные съемки, или подстертые изображения некоего личного архива («Телесная функция», «Все города севера»), или архивы коллективные, превращенные в интимные дневники рассказчика («Размышления о фантазии» и «Избыток ветра»).

Картина движется все дальше и дальше в сторону предельной чувственности и интимности, оказываясь в конце на переправе, на перепутье, «между». Ее последние кадры – лодка, плывущая ночью по воде, – метафора колебания, мерцания чувств. В лодке две собаки, прижавшиеся друг к другу, – олицетворение возможной близости людей. Начавшись с изображения пустого киноэкрана, отсылающего к утраченному коллективному сну, и закончившись сновидением индивидуальным, фильм словно бы располагается между противоположными полюсами – природой, городом и искусством, индивидуумом и социумом, чувством и знанием. Именно это делает «Все города севера» одним из самых человечных фильмов последнего времени. ◆

Антон Долин

ПРОТИВ СВЕТА

«Слон сидит спокойно»
Da xiang xi di er zuo
Автор сценария, режиссер Ху Бо
Оператор Фань Чао
Художник Се Лицзя
Композитор Хуа Лунь
В ролях: Чжан Юй, Пэн Юйчан, Ван Юйвэнь, Ли Цунси
Dongchun Films
Китай
2018

Четыре часа – это очень долго. Даже странно, что фильм снят по короткому рассказу, а не обстоятельному роману. Четверых (на каждого по часу) героев камера показывает в деталях, подробно. Рутина их жизни исследуется поэтапно и скрупулезно. Главный прием – крупный план персонажа на фоне мира и людей в расфокусе. Но прием этот будто нарочито испорчен: читать выражения лиц очень сложно. Причем чем дальше, тем сложнее. Кульминационная сцена на задворках вокзала, в которой параллельные линии наконец пересекаются, смотрится с таким напряжением, поскольку каждый герой тщательно скрывает свои чувства и даже близкую смерть встречает с покерфейсом. Или это мы по-прежнему не способны понять психологию загадочных китайцев? Но ведь и друг с другом они разбираются не без труда. Испорченная коммуникация, сломанный телефон (между прочим, украденный мобильник – важнейший макгаффин сюжета).

Надеяться на взаимопонимание в перманентном тумане, он же смог, в сгущающемся сумерками индустриальном мареве, смысла нет. Тем более что все чаще мы видим персонажей сбоку или сзади, их взгляд упорно не может встретиться с нашим. Камера (оператор Фань Чао) вроде бы рядом, но при этом люди для нее недоступны. Она пытается следить за ними с минимальной дистанции, без отрыва, чтобы ничего не упустить: недаром ключевые сцены тщательно и без лишнего пижонства сняты единым планом. И что? Между нами и персонажами все равно невидимая стена.

Вот мальчик и парень повзрослее (пока не знакомые друг с другом и еще не знающие, что один ищет другого для того, чтобы убить) смотрят на окно закусочной, за которым у каждого интересующая его девушка проводит

«Слон сидит спокойно», режиссер Ху Бо

время с другим собеседником, и безуспешно пытаются угадать тему их разговора. Вот бывшие любовники объясняются в темном тоннеле и наконец произносят вслух что-то важное, потому что пространство одновременно интимно (они наедине в темноте) и отчуждено. Вот пенсионер идет по коридору дома престарелых, куда его собираются сдать взрослая дочь и зять: в каждой комнате-камере за приоткрытой дверью – уединение тут запрещено – своя маленькая драма, бывший человек с посетителями или в одиночестве медленно смиряется с тем, что мир продолжит существовать и в его отсутствие. Лиц не видно совсем: экономят электричество? Свет есть за окном, но в палаты не проникает. Силуэты различимы, не более. Они – против света.

Видимость невидимого, невидимость видимого. Это и есть главная тема монументального и аскетичного опуса Ху Бо «Слон сидит спокойно». Мифический слон где-то в Маньчжурии – то ли в цирке, то ли в зоопарке (обе версии звучат в фильме) – сидит себе невозмутимый и неколебимый. Не реагирует ни на что и подает пример людям, не способным сидеть на месте, вечно встревоженным, расстроенным, взбаламученным. Слона на экране нет и не будет; мы его не увидим – только, возможно, услышим. «Слона-то я и не приметил».

В случае этого фильма неприметный слон, перетягивающий на себя внимание, – трагическая судьба режиссера. Двадцати девяти лет от роду, подававший все возможные надежды, он написал и выпустил пару книг прозы, вышедших в бестселлеры, и снял после двух учебных короткометражек единственный фильм. До того как картина вышла в прокат, Ху Бо повесился на лестничной клетке собственного дома. О причинах самоубийства гадают до сих пор. Ореол этой жуткой истории всегда будет окружать картину, добавляя значительности мнимо серым и декларативно невзрачным перипетиям жизни

четырех аутсайдеров, в каждом из которых – как иначе? – зрителю будет мерещиться исповедальный автопортрет. Этого не подтвердить и не опровергнуть. Хотя смерть и суицид – важные лейтмотивы фильма. Наверное, важнейшие.

Лао Цзинь (Ли Цунси) – бывший военный, пенсионер, которого хотят выселить из собственной квартиры. Он сопротивляется не столько потому, что боится дискомфорта: дома он давно уже спит на тесном балконе. Ему невыносима мысль о том, чтобы оказаться выключенным из жизни и начать готовиться к переходу в мир иной. С миром этим его связывают двое: обожающая деда внучка – вскоре она пойдет в школу и перестанет нуждаться в заботе старика – и старый пес Апельсинчик. С собаками в дом престарелых не берут. Точкой невозврата становится день, когда Апельсинчика загрызает до смерти сбежавший от хозяев крупный пес Пипи. Теперь ничто формально не препятствует переезду в казенный дом: смерть питомца открывает дорогу к собственной смерти Лао Цзиня. От нее он и пытается сбежать, уходя из дому вместе с внучкой. Он хочет податься туда, где когда-то служил: в Маньчжурию, к спокойному слону.

Если Лао Цзинь – бессильный свидетель чужой смерти, пытающийся отсрочить собственную, то остальные трое персонажей картины – вольные или невольные убийцы. Криминальный авторитет красавчик-пофигист Юй Чэн (Чжан Юй) пытался отомстить бросившей его девушке, переспав с женой лучшего друга. Тот не вовремя вернулся домой, застал товарища на собственном балконе и тут же сиганул оттуда вниз. Теперь Юй Чэн ходит по городу без остановки, пытаясь убедить самого себя, что в гибели друга никак не виноват.

Меж тем его младший брат в больнице в состоянии комы. Его нечаянно столкнул с лестницы одношкольник, аутсайдер своего класса Вэй Бу (Пэн Юйчан): он встал на защиту приятеля, на которого школьный хулиган наезжал, обвиняя в краже мобильного телефона. Вэй Бу надеялся пересидеть скандал у бабушки, но, зайдя к ней в гости, обнаружил, что старуха умерла. Теперь он тоже слоняется по улицам, надеясь вечером сбежать куда подальше – в ту же Маньчжурию, к тому же слону.

А его подруга Хуан Лин (Ван Юйвэнь) озабочена другим. О ее тягостном романе с заместителем завуча узнали все окружающие, включая ее собственную мать и законную жену любовника. Та пришла скандалить к девочке домой, и брошенная трусливым учителем школьница, не выдержав унижения, укладывает заместителя завуча с его благоверной двумя ударами железной трубы. А потом бежит… понятное дело, на вокзал. Оттуда поезд увезет ее в Маньчжурию, где сидит спокойный слон.

Время действия фильма – целый день, от раннего утра до глубоких сумерек. День как жизнь. Смерть случается в самом начале, когда обманутый муж бросается с балкона; она настигает учителя и его жену ближе к финалу, завершая траекторию Хуан Лин, а потом догоняет ничего

не подозревающего Юй Чэна. Смерть – отправная точка и пункт назначения. Каждый из персонажей, населяющих картину, подобен сгоревшей спичке на потолке тусклого подъезда, в котором живет со своей семьей Вэй Бу. Только что была, и вот ее не стало, остался только черный след. Эти отметины разбросаны по сюжету. В сценарии чувствуется литературный дар автора – в том числе в том, как избирательно работает фабульная машинерия. Далеко не каждое ружье оказывается чеховским, чтобы в конце концов выстрелить. Самодельная дубинка Вэй Бу и добытый им из бильярдного клуба кий так и не идут в дело, зато украденный его одноклассником из отцовского шкафа пистолет в самый неподходящий момент срабатывает.

Но в целом, как показывает практика, смерть может настигнуть тебя где и когда угодно. И без помощников обойдется. Смерть вездесуща, в том числе потому что невидима. Многочисленные сцены смерти в фильме целомудренно оставлены за кадром, вне поля зрения: даже когда одна собака бросается на другую, камера в этот момент следит только за лицом потрясенного хозяина. Смерть – как тот самый не явленный на экране слон. В то же время фильм не только изобличает ее повсеместное присутствие, но и показывает пути к отступлению, направления для бегства. Пусть само это бегство – временная иллюзия.

Универсум «Слона…» един и неразделен. Те точки, в которых случаются ключевые для интриги события, могли бы выстроиться в последовательную поучительную линию. Отчий дом, уходя из которого подростки покидают властных родителей (девочка бросает вечно пьяную мать-одиночку, мальчик – грубого отца, тоже алкоголика). Детский сад, куда ходит внучка пенсионера. Школа, где встречаются тинейджеры, с ее явной официальной жизнью и жизнью скрытой, полной эротики и насилия. Ресторан, в котором знакомятся и расстаются. Больница, куда поступает травмированный ученик. Квартира, на которой учитель встречается с соблазненной ученицей. Наконец, дом престарелых, где все заканчивается. А между ними продуваемые всеми ветрами улицы и площади; дворы, где неизвестные постоянно жгут мусор. С мусором охотно сравнивают себя все главные герои картины.

Однако вместо линии получается трехмерное пространство всеобщего безразличного равенства. Чего в фильме нет, так это любых структур подавления (или обеспечения порядка) свыше: герои постоянно угрожают друг другу, что вызовут полицию, но за четыре часа ни один страж в мундире на экране не появится. Даже в школе учителя не менее затравлены и одиноки, чем их воспитанники. Это горизонтальный мир тотальной бесприютности. Собственного угла нет ни у кого; взаимозависимость обеспечивает кандалами каждого. Обреченность людей друг на друга в повсеместной тесноте не может не привести к убийству или суициду. Объясняя, зачем она переспала с учителем, Хуан Лин растерянно объясняет матери: «Мне нравилось у него в квартире». У него дома хотя бы унитаз не течет, как у них.

Неприкаянность гонит их всех из дому в пространства общего пользования, будь то школа, парк (из клеток на людей затравленно смотрят обезьяны) или место общей встречи и общего бегства – вокзал. Там-то они встретятся в финале, чтобы узнать: сегодняшний поезд в Маньчжурию отменен.

Она абсолютно случайна и тоже невидима, эта воображаемая Маньчжурия. Потому и кажется калиткой к свободе. Хотя все твердят друг другу мантру: одна судьба не отличается от другой, всех и везде ждет одно и то же. В итоге старик с внучкой и мальчик с девочкой вчетвером садятся в автобус, который довезет их только до неведомого Шэньяна, там придется пересаживаться. Куда и зачем? Не важно: принципиально здесь другое – продолжить движение, даже когда на ногах не стоишь, и удаляться от самого себя к некоей стабильной воображаемой точке, к горизонту. Назовем эту точку слоном, почему бы нет? По меньшей мере, он сидит спокойно.

Ничего другого не остается. Лучшее, что может сделать слон, заключенный в клетку, – сидеть и не обращать ни на что внимания. Человека это тоже касается. Как там было у Гумилева:

Не плачь, о нежная, что в тесной клетке
Он сделается посмеяньем черни,
Чтоб в нос ему пускали дым сигары
Приказчики под хохот мидинеток.
Не думай, милая, что день настанет,
Когда, взбесившись, разорвет он цепи
И побежит по улицам, и будет,
Как автобус, давить людей вопящих.

Автобус никого не давит. Он бесшумно едет между гор по неосвещенному шоссе. В автобусе тихо спят Лао Цзинь и его усталая внучка, Хуан Лин и Вэй Бу. Даже можно представить себе, что они видят во сне.

…Нет, пусть тебе приснится он под утро
В парче и меди, в страусовых перьях,
Как тот, Великолепный, что когда-то
Нес к трепетному Риму Ганнибала.

«Все равно на другом берегу то же самое, – говорит Лао Цзинь подросткам, прежде чем сесть в автобус. – Лучше смотреть на другой берег отсюда». Вэй Бу отвечает: «Может, съездим и посмотрим сами, что там?» Они выходят на конечной. Точнее, на промежуточной. Вокруг непроницаемая тьма, которую чуть рассеивают фары автобуса. Но они впервые не тонут в темноте; силуэты выхвачены лучами из темноты. Именно в этот момент откуда-то доносится звук. Это трубит слон, будто зовет в военный поход. Тот, который для Ху Бо уже закончился. ◆

PROJECT
CO
BALT

Алиса Таежная

ПТИЧКА, ЛЕТИ!

«Леди Бёрд»
Lady Bird
Автор сценария, режиссер
Грета Гервиг
Оператор Сэм Леви
Художник Крис Джонс
Композитор Джон Брайон
В ролях: Сирша Ронан, Лори Меткаф, Трейси Леттс, Лукас Хеджес, Тимоте Шаламе, Бини Фелдштейн, Лоис Смит, Стивен Хендерсон, Одейя Раш, Джордан Родригес и другие
Film 360, IAC Films, Mission Films, Scott Rudin Productions
США
2017

Номинант на пять «Оскаров», а до недавнего времени абсолютный рекордсмен на Rotten Tomatoes по зрительскому рейтингу, фильм «Леди Бёрд» был снят актрисой и сценаристкой американского независимого кино Гретой Гервиг. Это первая картина, которую она сама написала и срежиссировала без посторонней помощи – до этого Гервиг работала с Джо Свонбергом и Ноа Баумбаком. История противостояния старшеклассницы и ее мамы-трудоголички в бедном районе Сакраменто ощущается не только как важнейшее кино о молодости, но и как один из самых цельных и удачных фильмов о конфликте поколений и взрослении в современной Америке. «Леди Бёрд» полюбилась абсолютному большинству критиков и стала хитом мирового проката. Во времена эмпауэрмента и антидискриминационного движения в Голливуде под лозунгом Time's Up журнал Time поставил фото Греты Гервиг на обложку как символ перемен, подписав ее: «Свет. Мотор. Власть» (Light, Camera, Power).

Для человека, чуждого американскому независимому кино, пять номинаций на «Оскар» для тридцатичетырехлетней Гервиг могут показаться счастливой случайностью и политическим компромиссом. Для всех, кто помнит ее еще коротко стриженной девчонкой с сонным взглядом в малобюджетных фильмах середины нулевых, очевидно, какой огромный и редкий для индустрии скачок сделала Гервиг за последнее десятилетие. И как за это время изменился истеблишмент, готовый отнестись с уважением к дебютной работе молодой женщины-режиссера: фильм получил «Золотой глобус» за лучшую комедию и лучшую женскую роль, три номинации на BAFTA (включая лучший

←
Грета Гервиг

оригинальный сценарий) и премию за фильм года от Американского киноинститута.

Кто такая Грета Гервиг? Блондинка с заразительной улыбкой и неповторимой манерой увлеченно говорить не только о рабочем процессе, но и о всякой чепухе. Белая американка из семьи небогатого среднего класса из Калифорнии. Фанатка балета, мюзиклов и театра, после католической школы поступившая в нью-йоркский женский Барнард-колледж, чтобы изучать драму. Театральная актриса, которая с 2005 года начала сниматься в малобюджетных фильмах, снятых «на коленке»: их бубнящие интонации дадут всему ультрадешевому американскому инди того периода малопонятное в России название «мамблкор». Гервиг – актриса Вуди Аллена и Уита Стиллмана, партнерша, соавтор сценария и главная звезда Ноа Баумбака, подписанная на его следующий фильм и на съемки у Мии Хансен-Лев. По признаниям коллег и актеров, она – одна из самых освобождающих и внимательных режиссеров, с драйвом и неповторимой манерой в работе. Гервиг имеет репутацию максимально привязанного к тексту сценариста и при этом либерального и эмпатичного к актерам режиссера, которая заслужила свое кресло колоссальной работоспособностью. Любого видеоинтервью с Гретой достаточно, чтобы ощутить: она стопроцентный харизматик, которому хочется отдать в любом фильме только главную роль.

Первый фильм Гервиг сняла десять лет назад. Плюющие на спектакулярность и поглаживание зрителя «Ночи и выходные» сделаны как кино двоих и про двоих о том, как не очень счастливые влюбленные не могут найти точки соприкосновения. Длинные разговоры ни о чем, общий тупик, опустошение, мягкие объятия, долгие проводы. «Ночи и выходные» – это история неработающего романа на расстоянии, которую Грета Гервиг и Джо Свонберг, по правилам жанра мамблкор, не прописывали по репликам. Будучи непрофессиональными актерами, они изобретали экранное поведение в заданных обстоятельствах, двигаясь только по наброскам. «Тот фильм был не столько написан, сколько проработан и сымпровизирован. Он был просто крошечным по способу производства – потрясающий способ понять, как собираются фильмы и что для этого нужно», – вспоминает Гервиг этот парный эксперимент. Образы запутавшихся парня и девушки – не плакатные, осязаемые, будто бы бессмысленные и освежающе человечные: в них легко узнать не стилизации, а конкретных ближайших знакомых с неидеальной внешностью, отсутствующей грацией и нечеткой дикцией, которые к тому же вообще не способны сформулировать, чего они хотят.

Соавтор Греты Гервиг Джо Свонберг – сейчас другой мощнейший голос современного американского кино, ее ровесник и такой же противник иерархичности и дидактики в режиссерском методе. Спустя дюжину недорогих фильмов он не только сформировал

«Леди Бёрд», режиссер Грета Гервиг

узнаваемый почерк, став Эриком Ромером одноэтажной Америки XXI века, но и придумал один из самых интересных телесериалов настоящего – «Проще простого» о телесном опыте, сексуальности и зыбкости гендерных ролей. Фильмы Свонберга и Гервиг показывают, что авторы, дышавшие одним и тем же воздухом, открыли что-то общее, важное и альтернативное для современной американской визуальной культуры – противостояние всемогущему нарративу и четко очерченным персонажам.

«Если ты не был в кадре, ты держал камеру», – вспоминает Гервиг дни мамблкора: в тех координатах режиссер, актер, автор сценария, монтажер, художник-постановщик и продюсер – почти всегда один и тот же человек. Что-то подобное происходит в авторском кино из поколения в поколение – главные имена Нового Голливуда начинали ремесленниками на студии копеечного эксплуатейшна Роджера Кормана, а Джим Джармуш, Стивен Содерберг и Спайк Ли брались снимать фильмы в комнатах, где жили они или их ближайшие друзья, снимая их в главных ролях без всяких гонораров. Нежелание угождать зрительским стереотипам, свойственное американскому независимому кино, привело поколение Свонберга и Гервиг к переосмыслению темпоральности и принятию героев без героического. Именно с такими героями сейчас работают в рамках своего метода Келли Рейхардт и Алекс Росс Перри, Линн Шелтон и Айра Сахс, Шон Бейкер и Рик Алверсон.

Результатом съемок «на коленке» и голом энтузиазме для ровесников Гервиг стало то, что все и вся из независимой аудитории Америки перезнакомились между собой. Зрители увидели эти фильмы благодаря пиратам, да еще и много лет спустя: мамблкор несколько лет не покидал гетто небольших кинофестивалей

«Леди Бёрд»

и экспериментальных программ, а обсуждался в основном синефилами, к тому же в пересказе. Грета вспоминает о юности, когда кино снималось *ночами и в выходные*, а у каждого была дневная непрестижная работа: история творческой самостоятельности не меняется – вспомните Квентина Тарантино в видеопрокате и Кевина Смита в супермаркете. «Я встретила Джоша и Бенни Сафди, которые и сейчас одни из моих лучших друзей, в 2006 году, Рай Руссо-Янг, Тая Уэста, братьев Дюпласс, Андрея (Эндрю) Бужальски, Эми Сайметц и Барри Дженкинса. Со всеми я познакомилась на странных маленьких фестивальчиках, а не на «Санденсе». Никто из нас не привозил фильмы на «Санденс». Сейчас половина имен из этого списка – самые активные режиссеры нового поколения: «Лунный свет» Барри Дженкинса получил «Оскар» в прошлом году за лучшую картину, Эми Сайметц сняла сериал «Девушка по вызову» под началом Стивена Содерберга, Тай Уэст стал звездой лоу-фай ужасов, а братья Дюпласс сделали выдающийся телесериал об отношениях «Вместе». «Странные маленькие фестивальчики» закрепили их в индустрии независимого кино, из которой Гервиг вырвалась в лидеры и штурмует «Оскар».

Почти все, чему научилась Гервиг в кино, она поняла, еще будучи актрисой. «Лучшее в профессии актера в том, что тебя никто и никогда не прогонит с площадки. Все считают, что тебе там самое место», – рассказывает Гервиг о полученном на съемках опыте. Другие фильмы, в которых она принимала участие в тот период («ЛОЛ», «Ханна берет высоту», «Голова в мешке» («Пакетоголовый»), «Ты не будешь скучать по мне»), тоже существовали без фиксированных реплик и натужного актерствования – люди в кадре, имевшие

прикладной опыт в театре, просто старались рассказать истории и запрещали себе готовые маски. Главное чувство, с которым работали режиссеры мамблкора, – скука героев и зрителей, в которой они раз за разом открывали бездну обаяния. Позже они перенесли очарованность скукой в свои более зрелые фильмы. Гервиг и сейчас говорит об этом, описывая реальность семнадцатилетней героини «Леди Бёрд»: «Скука, я думаю, очень полезная вещь. Тебе нужно достичь определенного уровня скуки, чтобы что-то сделать. Не знаю, помните ли вы сильное чувство скуки из детства. Например, когда идешь в продуктовый с мамой и просто маешься – но с какого-то момента начинаешь придумывать себе игры самостоятельно и воображать всякие вещи. Я волнуюсь, что мы утратили эту способность скучать, которая будит и нашу изобретательность тоже». Будни в «Леди Бёрд» пронизаны этим чувством – необходимостью выслушивать однообразные молитвы, тревожными монологами матери, прогулками пешком по одноэтажному и однообразному ландшафту и предсказуемыми днями в Сакраменто.

Вторая киношкола после актерской работы – зрительские дневники Гервиг с заметками обо всех просмотренных фильмах за прошедшие десять лет и спонтанный сценарный дуэт с Ноа Баумбаком. После совместной работы над двумя сценариями – «Фрэнсис Ха»[1] и «Госпожа Америка» – актриса все еще несла медийное бремя музы: ожидаемая проекция сексистского взгляда публики, когда идеи женщины в паре приписываются влиянию талантливого мужчины. Критики признали актерский талант Гервиг, называя ее интуитивной актрисой «без намерений и метода», но самостоятельный сценарный и режиссерский потенциал Гервиг не ощущали. Баумбака и Гервиг разделяет одно поколение американских независимых (Баумбак – стилистический и концептуальный ровесник Ричарда Линклейтера, Тодда Солондза и Кевина Смита), но объединяет последовательность метода. Он, как и она, тоже всегда шел в работе от текста, начинал карьеру со сцены (пытался стать стендап-комиком и просто писать комические тексты для других) и привык работать в денежных условиях on a shoestring – «на шнурке», как принято называть любой малобюджетный продакшн.

Баумбак действительно сыграл в карьере Гервиг поворотную роль – очень точно схватывающая настроение растерянных миллениалов дилогия «Фрэнсис Ха» и «Госпожа Америка» поставила на героиню, которую мейнстрим не замечал, не осознавал и не мог вербализовать: инфантильную и эмоционально нестабильную эгоистку, чья жизнь продиктована не только собственным легкомыслием, но и иллюзиями бесконечных возможностей для американцев начала нового века. Важно то, что авторы сценария – жители двух совершенно разных Америк. Америки обедневшего среднего класса и Америки богемы, Америки съемных квартир и Америки наследств и ведущих колледжей мира. Баумбак вырос в Нью-Йорке (куда юная

1. В российском прокате «Милая Фрэнсис». – *Здесь и далее прим. ред.*

Гервиг только мечтала переехать из бедного района Сакраменто) у влиятельнейших родителей-писателей и получил возможность снять первый фильм в двадцать пять лет – совсем не «на коленке» с самоучками: в его дебюте «Бить и кричать»[2] (Kicking and Screaming) играли профессиональные актеры и был какой-никакой бюджет.

Несмотря на ироничную интонацию, дилогия «Фрэнсис Ха» и «Госпожа Америки» язвительна и социальна. Прототипы Фрэнсис Ха и Брук Кардинас действительно наводнили богемные районы мировых столиц, строя планы добиться чего-то скоро и у всех на глазах, но забуксовали перед вереницей препятствий глобального капитализма. У таких молодых людей не хватает образования для быстрой встраиваемости в систему и никогда не будет собственного дома, они не могут позволить себе дорогостоящее по нынешним меркам родительство или предпринимательство с чистого листа. С их посредственными учебными результатами им остается только наливать напитки в баре или оформлять чью-то парикмахерскую в кустарном стиле.

Баумбак и Гервиг точнее многих определили, объяснили и оправдали современный прекариат, чьи нарциссизм и безответственность вызваны в том числе тем, что американской мечты на всех перестало хватать, разрыв между богатыми и бедными вырос десятикратно и теперь единственный темп жизни в большом городе, где ты не родился, – нервическая беготня в надежде запрыгнуть в уходящий поезд. Объединив усилия, стилистически Гервиг и Баумбак нащупали характеры персонажей, воплощающих все противоречия современного образа жизни – пропасть между «быть» и «казаться», избыточную коммуникацию, давление статуса, болезненное отсутствие социальных гарантий, американское явление жизни в кредит, неврозы большого города и, несмотря на все перечисленное, неистребимую жажду любви и самовыражения. Поэма без героя в их исполнении звучит как приговор и «стрекозам», и «муравьям», между которыми нет золотой середины, и каждому суждено погибнуть от своих определяющих качеств: «стрекозам» – от авантюризма, «муравьям» – от трудоголизма.

Пользуясь наработками прошлых фильмов, Грета Гервиг приступила к написанию собственного сценария – о девушке, похожей на нее саму, – с использованием документальной речи и зыбкой неопределенности лучшей американской прозы – от канонических Капоте и Фицджеральда до современных Франзена и Фоера. «Если у тебя что-то постоянно варится в голове, ты увидишь, как все это сливается воедино. Но твое сознание, твой интеллект слишком тупой, чтобы это увидеть», – рассказывает Гервиг о своем творческом методе, по которому сварился сценарий «Леди Бёрд». Весь фильм начался с реплики главной героини: «Почему ты не называешь меня Леди Бёрд? Ты же обещала!», которая застряла у Гервиг в горле. За пару

2. В России – «Забыть и вспомнить» (фильм участвовал в конкурсной программе ММКФ-1995). Автор «ИК» Борис Локшин переводит название как «Руками и ногами» – см.: http://kinoart.ru/archive/2016/02/noa-baumbak-praga-yunost

«Леди Бёрд»

лет претензия на одну строчку разрослась до необъятного сценария в 350 страниц. С самого начала Гервиг зацепилась за словосочетание Lady Bird (написанное слитно ladybird означает «божью коровку») и хотела снять историю о семнадцатилетней девочке накануне выпускного, немного похожую на нее в прошлом, а немного – на всех семнадцатилетних девочек XXI века. Никакого мамблкора здесь уже не было: Гервиг шлифовала сценарий, чтобы получились максимально сильные и правдоподобные разговоры между детьми, их ровесниками и родителями.

Споры о детском неоплатном долге перед родителями, пустых мечтах богемного будущего, подростковом стыде за предков и родительском бессилии упакованы здесь в удушающие и одновременно смешные сцены, где мама и дочка обсуждают бедность, отсутствие перспектив, подходящее время для первого секса и стремление к лучшей версии себя. Благодаря таким диалогам зрелые и инфантильные, дурацкие и добрые персонажи «Леди Бёрд» не похожи на ангелов и монстров и лучше всего отражают вечное человеческое свойство – храбриться, изображать из себя нечто и говорить не то, что думаешь.

«Мне нравится язык, который звучит как цитирование, но при этом поэтичен», – Гервиг дает интервью о своем писательском методе. То, что больше всего волнует ее в общении – непроговаривание и подразумевание, – плод мамблкорного прошлого и многолетнего противостояния претенциозному мейнстриму с вычурными панчлайнами и паузами для смеха после удачных шуток. «Я провожу много времени, слушая людей. Мне всегда интересны ограничения языка в том, как люди используют слова, чтобы сказать не то, что они на самом деле имеют в виду. Люди постоянно используют язык,

«Леди Бёрд»

чтобы избежать подлинных значений. Многие сцены «Леди Бёрд», когда мама кричит на героиню о порядке в комнате, на самом деле о другом. Она хочет сказать: «Я боюсь», но не может сказать этого – и говорит: «Почему ты никогда не убираешься?» Если ты по-настоящему запишешь, что говорят живые люди вокруг, слово за слово, то получится очень странный результат. Беккет и Пинтер… Я читала этих авторов и думала: «Что же это за мир такой?» Но потом посмотришь на транскрипцию устной речи и видишь, как странно все это звучит».

За три с лишним года подготовки текст «Матерей и дочерей» сократился почти втрое и сменил название. Годы неуверенности в правильно подобранных словах закончились крепким сценарием, который не меняли ни разу на съемочной площадке. «Писательство – это просто сомнение в себе, перемежающееся с опьяняющей самонадеянностью», и, по словам Гервиг, нет ничего более потрясающего, чем видеть, как придуманный текст оживает в органичной актерской игре, и именно это приносит ей больше всего удовольствия в режиссуре.

Как «Фрэнсис Ха» и «Госпожа Америка», «Леди Бёрд» – кино, выдающее себя за легкомысленное, с иронией говоря о проблемах, которые каждый молодой человек проживает слишком близко к телу. Невозможность стабильного заработка и череда съемных квартир, трудности интеграции в корпоративную культуру и бойкое донкихотство перед лицом кризиса – то, что происходило с двадцатисемилетними и тридцатилетними героинями Греты Гервиг в фильмах по ее сценариям. В «Леди Бёрд» мы видим предысторию этих женских персонажей, обстоятельства их взросления и причины поколенческого

кризиса, которые в сценарии многократно проговариваются и названы своими словами. Только сопровождаются они таким количеством шуток и подростковой болтовни, что за солнечным летом в Сакраменто трудно разглядеть масштабы глобальной катастрофы.

Кристина Макферсон учится в католической школе, потому что в обыкновенные школы, по словам ее мамы, ходят малолетние бандиты с оружием, а на дорогую частную их семья не заработала. Живут они с «неправильной стороны» железной дороги, разделяющей обеспеченный район города и полутрущобы. Ее отец давным-давно уволен и принимает антидепрессанты, чтобы справиться с мыслью, что он не может поддержать семью, а когда после долгого перерыва идет трудоустраиваться, понимает, что буквально соперничает за рабочее место с собственным сыном. Ее мать работает в двух психдиспансерах как медсестра и экономит на всем – от чистых полотенец в ванной до продуктовой корзины. У них нет денег, чтобы купить глянцевый журнал и уж тем более чтобы отправить дочь в нью-йоркский колледж: у семьи еще на десять лет долгов за самый бедный в округе дом. Ночами, после смен в больнице, мама подшивает Кристине платье на выпускной из секонд-хенда. А сама Кристина врет про свой домашний адрес популярной и богатенькой однокласснице, чтобы поплавать в ее бассейне по ту сторону железнодорожных путей.

Казалось бы, это обычный портрет американской бедноты, но Гервиг уделяет огромное внимание деталям, которые делают ее кино таким осязаемым и эмпатичным. Как и Ричард Линклейтер в «Отрочестве» или Шон Бейкер в «Проекте «Флорида», Гервиг в «Леди Бёрд» делает деньги и уверенность в будущем главной темой фильма. Были бы родители Леди Бёрд защищенными и состоявшимися, не было бы и большинства противоречий фильма: они не передавали бы в каждой своей реплике опасения за дочкино несчастье, не тратили бы все свободное время на работу по дому, не сидели бы в долгах за образование детей и точно не советовали бы детям вместо театральных курсов сельскохозяйственный колледж. Разрыв между бедной и богатой Америкой – частая тема фильмов, но, кажется, «Леди Бёрд» – одно из немногих высказываний о том, как несправедлива и унизительна честная бедность, как с возрастом в Штатах сужаются области возможного и как трудно мечтать самим и верить в мечты детей, работая двойную смену или проглатывая прозак.

Сакраменто – тихий городок Калифорнии в тени Сан-Франциско и Сан-Хосе – уже появлялся в одном из сценариев Гервиг. В «Фрэнсис Ха» главная героиня отправляется к родителям на Рождество из Нью-Йорка на другое побережье, чтобы окунуться в уют и духоту одноэтажной Америки. На роли родителей героини Грета Гервиг пригласила своих родителей и проехалась на велосипеде по району детства – тихому, приятному и очень пустынному. Да, это тот самый

городок, где годами ничего не меняется. В интервью Гервиг вспоминает, что Сакраменто вызывал у нее зевоту и бунт в подростковом возрасте, потому что главное свойство юности – предполагать, что самое главное и интересное происходит не с тобой и не здесь. Леди Бёрд живет в Сакраменто с рождения и ненавидит этот город, кажется, больше всего на свете, пока не понимает, как на самом деле скучает в Нью-Йорке по ощущению дома. И не чувствует, что примириться с любым городом – это в первую очередь примириться с собой. Именно этому мотиву будет посвящена заключительная часть «Леди Бёрд».

Вместо поездки на каникулы – место обитания. Небольшими мазками Гервиг рисует в «Леди Бёрд» провинциальную благополучную Америку, где такие люди, как Кристин, считаются местными чудаками. Привилегированные белые вешают постеры Рейгана в гостиной. Молодые геи из католических семей больше всего на свете боятся, что об их ориентации узнают старшие родственники. Монахини в школах проверяют длину девичьих юбок. Девочки собираются в спортзале, чтобы послушать агитатора антиабортной кампании, а когда ставят того на место, получают предупреждение от школы.

Сама Гервиг с теплом вспоминает и католическую школу, и своих воспитателей, что, однако, не мешает ей говорить о том, как в реальности устроена консервативная и республиканская жизнь и почему Америка сейчас переживает сильный правый поворот. Его истоки и процедуры консервативного процесса даны в мелочах: многодетные семьи, постеры об 11 сентября (действие происходит через полтора года после теракта), регулярные молитвы, разделение классов на мужские и женские, постоянное упоминание Бога и только верующие преподаватели – реальность, в которой растут многие американские дети. Однако очень мало кто из режиссеров и сценаристов берется за то, чтобы это описать. «Леди Бёрд» доходчиво и броско описывает сложный и многогранный патриархальный мир с почти невидимым давлением традиции и объясняет консервативную Америку, которая так или иначе привела к нынешней политической ситуации в США – выборам Дональда Трампа и исступленному отчаянию оппозиции.

«Я всегда следовала правилам, хотела угодить людям и получить все золотые звездочки. Я не хотела раскачивать лодку. Я всегда была собой, но никогда не была такой, как Леди Бёрд с ее врожденной храбростью и свойством идти до конца, – во мне этого не было. Я никогда не выходила за границы очерченных линий», – рассуждает Гервиг о своей непохожести на протагонистку фильма. Отвечая на вопрос об автобиографичности «Леди Бёрд», Грета Гервиг любит повторять слова Федерико Феллини: «Все искусство автобиографично. Жемчужина – это автобиография устрицы».

«Леди Бёрд»

Действительно, автора и героиню легко спутать: Кристина, как и Грета, родом из небогатой семьи Сакраменто; ее мама, как и мама Греты, – медсестра; она тоже любит мюзиклы и часто ссорится с мамой, а еще учится в католической школе, прямо как Гервиг в начале нулевых. Но, кажется, все-таки Леди Бёрд – более храбрая версия Греты. «Это молодая девушка, которая в состоянии чувствовать собственные стремления. У нее есть страсть, она чего-то хочет. Не хочу вдаваться в гендерные теории, но она не ждет, что на нее кто-то посмотрит, – она сама смотрит… Я рада, что Леди Бёрд – женский персонаж, ей разрешено переживать желание. Она не ждет, что кто-то подумает, что она милая, она сама решает, кто нравится ей, – и здоровается и пожимает руку».

Вспоминая подростковые фильмы, Гервиг перебирала в уме, почему так мало сюжетов о девушках строится на других мотивах помимо поиска «того самого парня», почему почти никому из режиссеров не пришло в голову, что мама, старая подружка и учительница в школе влияют на молодой ум не меньше гормональной влюбленности. В калейдоскопическом сюжете «Леди Бёрд» есть мама, папа, брат и его девушка, подружка детства и токсичная одноклассница, пара бойфрендов и их семьи, понимающие учителя, прохожие – и все они оставляют след в жизни Леди Бёрд, помогают разобраться с собой и бросают ей вызов. Героиня учится любить и понимать других не только в романтических отношениях.

Взяв на вооружение популярный литературный жанр creative nonfiction, Гервиг находит самое полярное, неудобное и трудное в своем прошлом, населяет реальную личную историю выдуманными харизматиками и обаятельными проходимцами, чтобы объяснить: взросление – это всегда лабиринт без единственного правильного ответа

и награда в виде поцелуя на заднем сиденье машины. Все в «Леди Бёрд» происходит против законов ромкома и максимально близко к реальности семнадцатилетних девочек – от разочаровывающего первого секса и неуклюжего флирта до вызова «скорой помощи» после бурной вечеринки.

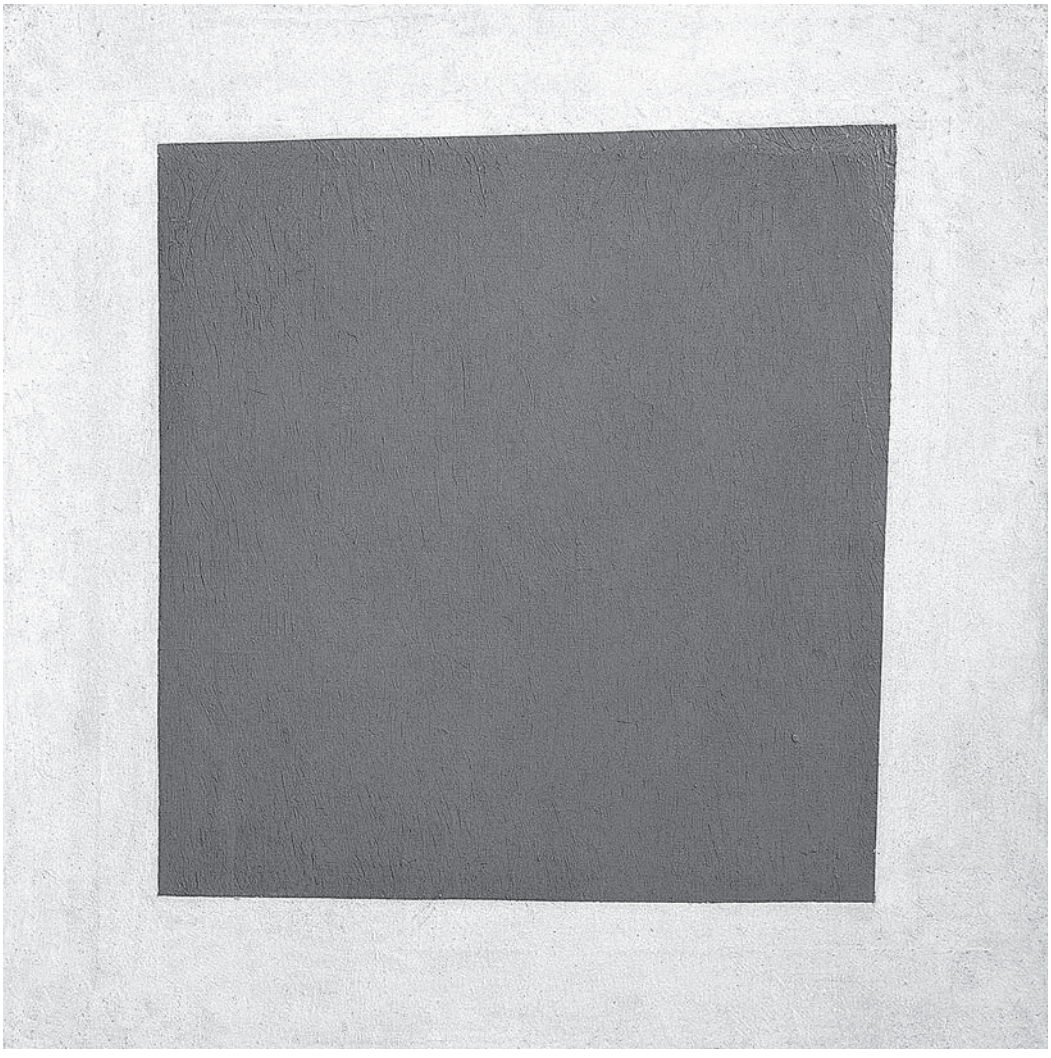
Перевоплощаясь из стеснительной подруги в бойкого лидера, героиня Сирши Ронан меняет десятки образов за день, как любой неопределившийся подросток. «Она примеряет на себя все эти роли, чтобы выяснить, какая подходит ей больше. То она выдает шоу в ударе, то в следующее же мгновение превращается в восхищенную подружку, а сразу после – чем-нибудь закинется в школе», – говорит двадцатитрехлетняя ирландская актриса, сыгравшая калифорнийскую провинциалку на пороге совершеннолетия. Ронан и Гервиг не просто очень подружились на съемках, а поняли друг друга с первого взгляда: история их сближения – еще одно доказательство долгожданной антиглянцевости и сестринства в мире современного кино. После года работы в театре с гримом и жестким освещением у Ронан испортилась кожа и появилось заметное акне, и Гервиг предложила ей работать над фильмом без грима. Актриса с немытой головой и узнаваемой подростковой сыпью на скулах действительно гораздо органичнее воспринимается как подросток, чем гладкокожие и ухоженные школьные дивы в большинстве кастингов мейнстрима.

Теперь, после окончания съемок, Сирша Ронан тоже хочет попробовать снять собственный фильм, увидев перед собой удачный пример взлетевшей режиссерской карьеры, как в свое время Грета Гервиг задумалась о режиссерском кресле, глядя на женщин-режиссеров – Клер Дени и Аньес Варда. «Оскар» номинировал женщин на режиссерский приз всего пять раз за всю историю (Гервиг – шестая номинация), и награду лишь однажды получила Кэтрин Бигелоу. Гервиг вспоминает момент ее награждения как Рубикон мировосприятия: именно тогда она осознала, что «Оскар» могут давать и женщинам тоже. Задумавшись о дискриминации и неозвученных женских историях, Гервиг начала учиться у режиссеров-женщин на съемочной площадке и вне ее – у ученицы Майка Николса Ребекки Миллер, у Майка Миллса и его жены Миранды Джулай, у Мии Хансен-Лёв, которую часто обесценивают как жену Оливье Ассаяса и считают обязанной успехом обласканному французскому режиссеру.

Ребекка Миллер, снимая романтическую комедию «План Мэгги» с Гервиг в главной роли и зная про уже существующий сценарий «Леди Бёрд», подбодрила актрису и дала ей совет, как справиться с типичным для дебютантки синдромом самозванца: «Тебе только однажды доведется не знать, что ты делаешь. Это очень сильный момент, так что не упускай его. Ты будешь делать вещи, которые больше не повторишь, потому что ты не знала, что должна была их бояться». Параллельно с Гервиг аналогичный путь проходят или прошли

многие американские женщины-режиссеры. Суперзвезда Анжелина Джоли, которая предпочла актерской работе режиссерскую, афроамериканская актриса Ава Дюверне, Лиза Холоденко и София Коппола, ставшие классиками инди Келли Рейхардт и Линн Шелтон, снимающие и пишущие свои еще первые фильмы Брит Марлинг или Джиллиан Робеспьер. Фильмы для американской аудитории, 51 процент которой составляют женщины, в 96 процентах случаев все еще снимают мужчины, но амбициозное заявление о равноправии в 2018 году уже не голословно, а подтверждается десятками успешных женских карьер на телевидении, в авторском кино и мейнстриме.

Именно об изменении кодекса поведения и оплаты в Голливуде было движение MeToo, черный дресс-код на «Золотом глобусе» и фантастическая речь оскаровской лауреатки Фрэнсис Макдорманд про инклюзивный райдер – ультиматум от ведущих актеров Голливуда участвовать в проектах, только если в нем соблюдены тонкости репрезентации и сокращена разница в оплате мужчинам и женщинам. Грета Гервиг получила пять номинаций для инди-хита в год, когда другая женщина, Пэтти Дженкинкс, заработала самые большие деньги в истории женской кинокарьеры на блокбастере «Чудо-женщина» (героиня, кстати, придумана суфражистками). Одновременный народный успех маленького хита Гервиг и дорогого коммерческого проекта об амазонке на страже мировой справедливости однозначно знаменует выход женщин в американской индустрии на новый уровень. Ко всем типам зрителей – посложнее и попроще. Когда первые пьют комбучу в маленьких независимых кинотеатрах, вторые хрустят попкорном в мультиплексах. В 2018 году голливудской системе очевидно: у идеи, что женщинам-режиссерам нельзя давать рисковать, время явно вышло. ◆



Нина Спутницкая

ДОМ, СМАРТФОН И КОСМОС

Самое интересное в дебютах авторской европейской анимации – маневрирование. Обычно жесткие требования к нарративу и форме ставят молодых перед дилеммой: создать оригинальный, нередко сложный для интерпретации символический проект или откровенную фестивальную конъюнктуру. Однако качественный продукт здесь виден сразу. Работы самых последних лет (кстати, независимо от страны) явно тяготеют к философской проблематике, совсем даже не избитой. Разброс идей довольно широк – от буддизма с его идеями колеса-сансары и покрывала Майи до изящно интегрированных в нарратив идей экзистенциализма в духе не столько уже приевшихся Сартра или Камю, сколько Сёрена Кьеркегора или даже антиглобалистских сентенций в духе Мишеля Фуко. Человек в мире – сюжет обманчиво простой. Он позволяет стирать грани в технике исполнения, видах и жанрах анимации, живописать о размытости идентичности, пространственных и временны́х границ – о том, что сегодня по-настоящему волнует авторов, только начинающих свою профессиональную карьеру.

Интерьеры

Тактильности звуковой фактуры, анатомическим звукам как базовым элементам человеческих отношений посвящен венгерский фильм «Шум лизания» (A nyalintás nesze / Noise of linking; Университет искусства и дизайна имени Мохой-Надя) Надьи Андрашев – дебют, занявший третье место в программе Cinéfondation 69-го фестиваля в Канне в 2016 году (в России участвовал в конкурсной программе фестиваля «Послание к человеку»[1]).

Фильм интересен прежде всего визуальным решением персонажей. Пока главная героиня ежедневно с упоением заботится о своих домашних растениях, за ней непрестанно наблюдает соседский кот, который однажды

1.
На III Фестивале анимации стран Вышеградской четверки «А4» фильм демонстрировался под названием «Лижущий звук». – *Прим. ред.*

←
Казимир Малевич.
«Красный квадрат», 1915

явится в ее дом, перевоплотившись в мужчину. Природа героини связывается с мотивами флоры, роста, цветения, а люди, живущие рядом с ней, символическим выражением которых становится соседка, решены в темном тоне и профильными планами. Так мертвенно-серая дама – персонаж сугубо функциональный – призвана выразить экзистенциальную идею *других*, тогда как подчеркнутое иконографическое сходство героини с котом, данным в фас, говорит об их природной общности. Именно портрет позволяет определить специфику персонажа. По сюжету сложно понять, что же произошло с котом, как он поменял свою природу: он прыгает на край ванны, экран заполняется водой, меняя характеристики пространства. Затем животное оказывается на земле, где его тело сначала поглощается растениями, затем разлагается, и в обычном для кота месте появляется человек, лижущий мороженое. (Вынесенный в заглавие мотив лизания наконец находит объяснение.) Лицо нового человека идентично кошачьему, соответствует его истинной природе и поведение: придя к женщине, он метит территорию, а героиня наливает ему молока. Женщине проще выстроить коммуникацию с животным, чем с *другими*. Речь идет не просто об изменчивости человеческой природы, а о чем-то ее превышающем. Не случайно в картине преобладают незакрашенные контуры, тело героини покрыто штриховыми намеками на нижнее белье, и лишь цветовое решение переводит ее в категорию человеческого. Интимная близость двух существ в этой системе – универсум, который важнее внешней оболочки, ведь тело человека – лишь часть всеобщего круговорота. Под пристальным наблюдением кота жилище героини наполняется водой, а комнатные растения становятся водорослями и оплетают ее тело. Вода=воздух. Воздушное пространство становится идентичным водному.

В основе драматургии обманчивость видимого мира: женщина и интерьеры имеют только графическое сходство с миром реальным. Цветовая кода фильма связана с символическим толкованием вещей через сюжет переселения душ, характерный для восточных культур. В фильме использовано несколько цветов: красный, фиолетовый, черный, белый, оттенки серого – холодная цветовая гамма. Исключены зеленый, желтый – характерные для флоры цвета, потому что оплетающие внутрикадровый мир растения в этом художественном пространстве растениями не являются. Важно и отсутствие бытовой мотивировки для появления растений. Эротический эпизод – когда героиня, обняв ствол, опускается под воду, – может быть, избыточен, но это не умаляет достоинств символического повествования об универсальных вещах: о любви как инстинкте, о росте как переходе.

Мир фильма определяет идея экзистенциализма 1950–1960-х годов о принципиальной непознаваемости человека. Понимая себя через других, человек не может выявить собственную природу, даже отделив себя от остальных. Человек – лишь часть природы, но есть нечто, что сохраняется, о чем толкует восточная идея круговорота. Не случайно мужчина-кот произрастает из земли. Акцентируя тему перерождения, автор вводит

«Воскресный обед», режиссер Селин Дево

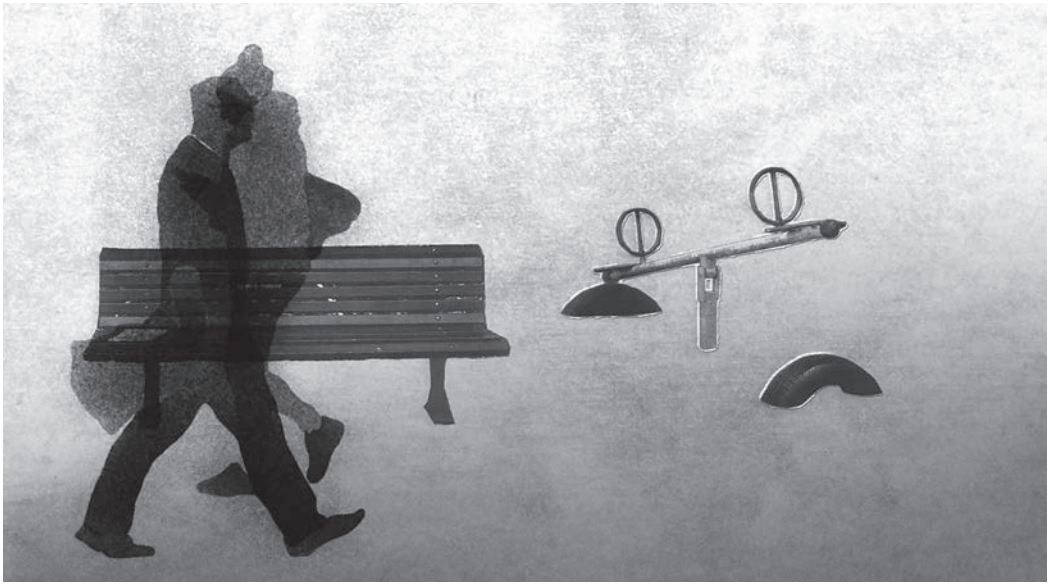
в структуру замысла мотив кладбища: окна квартиры героини выходят на пустырь с могилами, границы которого «маркирует» кот.

Работа Надьи Андрашев существует в едином психологическом регистре с такой картиной новой венгерской анимационной волны, как «Фрустрация» Милана Копасы. Но более всего она созвучна «Лису» и «Космическому джакузи» Анико Такач: в мир космоса можно проникнуть из роуд-муви, а мегаполис напоминает зоопарк – зону, обещающую сохранность человека в искусственно созданных условиях.

Развитием идей французского импрессионизма, документалистики и шире – натуралистического реализма национальной литературы видится дерзкий и стремительный «Воскресный обед» (Le Repas dominical; 2015) выпускницы факультета анимации Высшей государственной школы декоративных искусств (Париж) Селин Дево – эпизод из жизни французской семьи, представляющей обывательский мир.

Техника исполнения отвечает здесь авторской идее непрерывной трансформации объектов, для чего привлечен широкий спектр графических техник: от гравюры до школьного скетча маркерами. Повествование сосредоточивается на традиционном ритуале, формально скрепляющем два поколения: мать, отец, тетки-девственницы и молодой человек, заехавший после веселой закрытой вечеринки. В основе визуального буйства лежит понятие *складки,* которая здесь понимается как *травма*: в монологе героя разыгрывается излюбленный у французов мотив доминирования матери над ребенком.

Итак, идет сорок девятый час беспробудного пьянства Жана. Смутно пытаясь нащупать события вчерашней ночи и поддержать беседу на семейном обеде, он превращается то в носовой платок, то в кофейную ложку, и сотни пронзительных звуков отзываются в его голове, представляющейся ему густым студнем (именно дискомфортный звук



«Закройте окна», режиссер Инон Лан

открывает фильм). Жан – плод запланированного рождения, он возник в жизни своих родителей после постройки дома и посадки дерева, через запятую, а его гомосексуальность сегодня воспринимается старшими как забавная дань бунтарству. Фигура отца здесь подавлена, на обеде он только выпивает и вступает в диалог с традиционными для буржуа репликами, тогда как мать беззастенчиво делится с сыном подробностями своей бурной молодости, полной сексуальных экспериментов. Но, конечно, это не вариации пьесы Камю «Ад». Символическая составляющая фильма растворена в эксцентрическом танце яств, и даже две трафаретные тетки служат не столько подкреплению идеи бесплодности и бессмысленности ритуальных семейных практик, сколько намерению Жана внести несколько стандартных «пятен» и сделать забавным скучный семейный натюрморт. Принципиальное отличие от «Шума лизания», утверждающего, что человек шире своей природы, в том, что Дево гораздо категоричнее, а экранизируемые ею ритуалы мертвы. Девушки используют одинаковый прием, но преследуют разные цели. «Воскресный обед» построен на контрапункте, как некогда документальные фильмы Алена Рене или Криса Маркера: предельно простой текст, фельетонность и богатый визуальный слой. И хотя документальная составляющая здесь спрятана за безудержным твистом скромного интерьера, «Воскресный обед» – продолжение идей дипломного фильма Селин Дево «Жизнь и смерть знаменитого Распутина», построенного на стремительной деконструкции тел и мифологем.

С документальной звуковой фактурой, языком танца работает выпускница Королевского колледжа искусств (Лондон) Лотти Кингслейк, одна из перспективных английских молодых аниматоров, в работе «И я снова танцевала…» (So I Danced Again…; 2017). Записанный на диктофон звуковой ряд самого обычного дня и опрос реальных людей об их отношении

к движению оформлены дерзкими визуальными образами. Куда более традиционен фильм «Не забывай меня» (Forget me not; 2010) – студенческая работа Лотти, выполненная в технике коллажа. Продавец цветов рассказывает прохожей легенду о цветке памяти: жил некогда садовод – человек без памяти, днем он заботился о саде, а по ночам превращался в зловещего похитителя памяти у спящих жителей деревни. Собственно, воспоминания спящих, бережно взращенные на огороженном участке земли, и составляли его коллекцию садовых цветов. Но когда он встретил смелую девушку, равнодушную к его злодеяниям и согласившуюся стать его компаньонкой, мистическая история обросла комическими штрихами. (Внешнее сходство садовода с червем противопоставлено женскому человеческому облику.) Но однажды ураган разорил сад памяти, и попытки возлюбленной садовника посеять новые воспоминания оказались тщетными. С цветами ушла и любовь. Лишь один цветок, уникальный, способен возродить память о любви – уверяет торговец.

В «Жуках» (Beetle Trouble; 2017, Великобритания) Габриэль Бёмер облачает галлюциногенную историю двойничества, историю преодоления молодым человеком болезни в аллегорическую сказку, держа в уме «Маленького принца» Экзюпери. Вернувшись из больницы, Джон пробует отказаться от специальных препаратов, и начинается его противостояние призракам – мерзким насекомым, вечно впутывающим его в мировоззренческие споры. А куда приятнее ему беседы у домашнего очага с кошкой об экологии и конечности мира. Джон быстро привязывается к своей случайной знакомой, которую недавно приютил. «Ты болен?» – спрашивает кошка. «Нет, а почему ты так думаешь?..» – «Мне кажется, ты все знаешь…» Однако, когда кажется, что все под контролем, в доме героя селится древоточец Абаддон, чтобы в очередной раз напомнить о его пограничном состоянии и попытаться разбить надежды на комфортный диалог. Переворот произойдет, когда во время грозы в доме прорвет крышу. После стресса, перенесенного в результате починки дыры, Джон вновь возвращается к таблеткам, и в финале его наконец-то «отпускает».

Понятно, что жуки – эвфемизм болезни. Однако визуальный слой добавляет истории много аппетитных подробностей. Самый невыносимый Жук не живет в доме Джона, он появляется на крыле самолета, на котором герой возвращался из клиники, а затем селится в его голове. А вот кошка и Абаддон (теперь точно понятно, что он – всего лишь тезка ангела смерти) – персонажи, укорененные в реальность: они боятся воды, реагируют на опасности внешнего мира и не говорят с Джоном о каких-то запредельных вещах. В то время, как бессмертный Жук, ухватившийся за крыло самолета, являет образ вечности. Мотив болезни и смерти отсылает и к понятию экзистенциального парения, к идее смерти как болезни, которую можно вылечить, и к интерпретации критики и клиники от Мишеля Фуко. Однако все эти мировоззренческие изыски упакованы в диковинную картинку: лаконичные контурные иллюстрации сюжета красным восковым мелком и углем

обрамлены пестрыми, сочными инсталляциями из цветов, гербария и иногда (для разнообразия) костей. Фильм стал продолжением выставочных проектов Бёмера в Эдинбургской галерее и на Цветочной выставке в Хэмптон-Корте, а также является своеобразной экранизацией его книги Beetle Days (2013). А воспринимать его следует, по признанию режиссера, как исповедь, «через фильтр мучительного недостатка сна»[2].

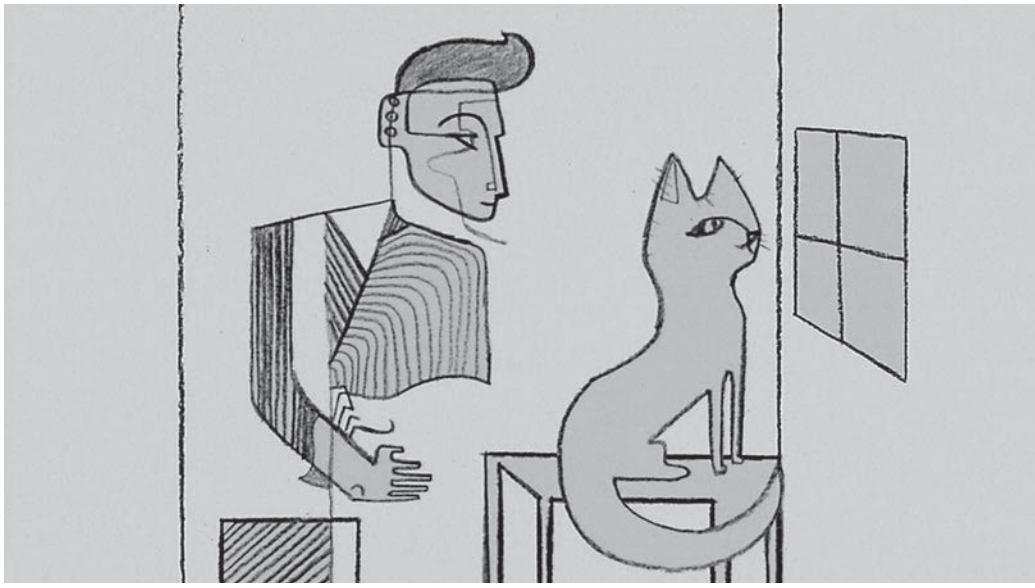
Японский художник Сунсаки Хаяси – выпускник Лондонского университета (по гранту Минкульта Японии) – в 2015-м заявил о себе работой «Помнить» (Remember; приз 28-го фестиваля в Дрездене) о размежевании человеческого «я». Фильм, по словам автора, стал зеркалом его пограничного пребывания между двух культур. Экранный коллаж составляют реальные объекты западного мира (традиционные для английского завтрака хлопья) и дребезжащие контуры черно-белого интерьера, чуждого герою, не взаимодействующего с ним. Тема поезда и одиночества воплощена в фильме Сунсаки Хаяси «Рейлмент» (Railment; 2016), представленном российской публике на «Послании к человеку». В акварельных разводах жители мегаполиса теряют себя, от них остаются фрагменты, а их движения превращаются в судороги насекомых. Только один человек неподвижен, он замер на месте, но способен нырнуть в иную реальность.

Работа Томоки Мисато, выпускницы факультета анимации Токийского университета «Смотри только на меня» (Look at Me Only; 2016), представленная в этом году на Лондонском фестивале анимационного кино LIAF, уже успела собрать букет призов на международных смотрах. В том числе Гран-при студенческих кинофестивалей в Токио и Тохо и фестиваля StopTrick и главный приз фестиваля «Ask?». История предельна проста. Парень сидит с девушкой в кафе, ловит кокетливый взгляд блондиночки за соседним столиком и рисует в воображении новую историю любви, ведь его нынешняя спутница – невыносимая злобная гарпия. Интересно, что автор разрабатывала персонажи в режиме реального времени: выкладывала макеты голов кукол, эскизы и раскадровки в Сети в инстаграме. Штампы девичьей субкультуры, представленной в этой соцсети с ее эстетикой фуд-фотографий и селфи с возлюбленными, бережно собраны, нанизаны на примитивный линейный сюжет, но представлены в самом неаппетитном облачении. Авторская ирония кроется в резких типажных характеристиках, которые диктует материал – войлок. Воплощением нежных чувств молодого человека служила карманная хрюшка, безжалостно уничтоженная злодейкой в порыве ревности, но воссоединение пары становится возможным благодаря смартфону, где всплывают грезы и мечты, теплые моменты совместной жизни.

2. Цитата из выступления автора перед конкурсным показом фильма на 27-м МКФ «Послание к человеку».

Звук как документ

Хотя рождение документальной анимации (animated documentary) датируется еще фильмами Виндзора Маккея, а взлет приходится на



«Жуки», режиссер Габриэль Бёмер

1990-е (по свидетельствам англоязычных исследователей, в частности Аннабель Хонесс Роу[3]), развитие ее возможностей падает на новое поколение режиссеров. В России хрестоматийным примером жанра уже успели стать «Кобейн: Чертов монтаж» (Cobain: Montage of Heck; 2015) и показанный в рамках специальной программы на БФМ альманах «Никогда как в первый раз!» (Aldrig som forsta gangen!; 2006) – анимационные экранизации первых эротических опытов респондентов, объединенные лишь темой.

Границы миров, жанров, техник размыты, но история всегда становится стержнем документальной анимации, которая требует жесткой драматургической основы. Тогда изображение выступает контрапунктом документу, высвечивает его подтексты и придает исповедальную ноту сухим фактам, как в фильме выпускниц факультета Лиссабонского университета анимации Лауры Гонсалвис и Алешандры Рамирис «По капле» (Água Mole; 2017). Изобразительно эта работа близка эстетике Прийта Пярна, однако история получилась очень теплой, нежной, в хорошем смысле патриотичной и может стать примером того, как вселенская история вычерчивается из серии небольших интервью.

Авторы используют, казалось бы, избитый мотив воды в ее ветхозаветном прочтении как символ забвения и спасения избранных, противостоящих утрате личности. Оставшиеся в заброшенной деревеньке люди отказываются кануть в небытие, их дом по-прежнему держится на плаву. Забвение корней – это смерть. При этом несущей конструкцией истории становятся вовсе не жители, а персонаж местного культа (вариация моуроса) – хранитель деревни, гигант, который меняет маски, носит на поясе колокольчик и одет в вывернутую наизнанку меховую шубу. Изображение отсылает к традиции христианской средневековой миниатюры с ее характерным нарушением пропорций. Воспроизводя

3. См.: *Honess Roe, Annabelle*. Animated Documentary. New York: Palgrave McMillan, 2013.

«По капле», режиссеры Лаура Гонсалвис, Алешандра Рамирис

сюжет иконографии, функцией святого авторы наделяют языческий персонаж – ряженого, возвышающегося над респондентами. После того как ветер уносит друг за другом детей женщины, разлучает жену и мужа, а деревня наполняется водой, затопляется дождями, хранитель деревни создает уменьшенную модель утраченного: клочок земли с домом (дверной косяк), дерево, старушку, мужчину и изгородь. Авторы выстраивают внутрикадровый мир строго по вертикали, которую задает гигант: воды не захлестывают его, он может легко опуститься вниз за избранными, а затем протянуть модель сохраненного мира – своеобразный ковчег – к солнцу. Так возникает трехуровневая структура, в которой средний мир (мир людей) канул в небытие и остались четыре человека: старушка и трое мужчин. Получилась органичная травестия мифа о потопе языческой историей, ведь основания мира жители находят в своей земле, своем фольклоре. Под стать изображению музыкальная фактура фильма, оформленная мелодиями гармоники.

Дебют выпускницы Калифорнийского института искусств Адриенны Новак «Колдовство, или Нечистая сила» (Gusła ou les Malins; Франция) – тоже организованное анимацией интервью. Автор, приехав погостить в родную Польшу, расспрашивает бабушку об ужасах коммунизма: не об официальных мифологемах, но о вкравшихся в бытовую реальность монстрах. Картинки носят здесь исключительно прикладной, иллюстративный характер, выстраивая дикий мир социалистического фольклорного быта, и лишь подчеркивают пропасть между поколениями. Анекдотические штампы (например, пельмени с Лениным), к сожалению, не получили в фильме интересной визуальной интерпретации.

Но есть и иное восприятие «уходящей натуры». Выпускная работа Инона Лана в Академии искусства и дизайна «Бецалель» (Bezalel) в Иерусалиме «Закройте окна» (Close the Shutters; 2016), представившая

Израиль на основных анимационных фестивалях 2017 года, – портрет в технике ротоскопа и стоп-моушн. Молодой человек пытается удержаться за прошлое через реконструкцию изображений своих близких у кровати умирающего деда, вспоминая его наставления. Режиссер использует прием мультипликации одного фотокадра как эквивалента воспоминаний (размноженные руки, лицо – прошлое, замещающее настоящее), способных задержать человека в жизни. Техника ассамбляжа служит идее отразить мгновение, отпечатанное в памяти молодого человека, созвучной идеям «кинематографического механизма мысли», отрицания пустоты и «несуществующего» предмета, высказанным Анри Бергсоном в «Творческой революции». Герой удерживает в памяти только отдельные кадры реального мира, который тем временем неумолимо движется вперед, всегда оставляя нас в прошлом, в мире запаздывающем. Ассамбляж в фильме – знак и следствие неуловимой природы времени. Два измерения – живое прошлое и умирающее настоящее – несоизмеримы, они существуют в параллельных мирах: документальном (статичные фотокартины, улица, дом) и виртуальном (память героя).

Звуковой ряд «Иннервью»[4] (Innerviews; 2015) выпускницы «Бецалель» Чен Виннер составили фрагменты интервью авангардистов прошлого века – Аллена Гинзберга, Нины Симон и Леонарда Коэна, Чарльза Буковски и Дэвида Линча. Визуальная интерпретация монологов – мир без перспективы, нарратив определяют вертикальные и горизонтальные панорамы (они дублируются в единственном детально проработанном объекте материальной культуры – смартфоне), призванные высветить хронику жизни поколения, события которой озвучены бегло, скупо. Во вступлении один из респондентов (Гинзберг) бросается в воду. Плотный фон играет роль неба с дребезжащими звездами и плотной ярко-синей завесы, на которой разворачивается история поиска формулы успеха. Конкретность отобранным фразам – мимолетным, раскованным, непосредственным – придает ограниченная цветовая игра: белый, красный, синий. Автор компонует документальные фрагменты интервью по аналогии с трафаретной печатью. Официальная речь получает измерение общей исповеди о размытости идентичности преуспевших героев андерграунда второй половины XX века, превращается в универсальный поиск ответов на вопросы, что такое счастье, успех. Здесь отсутствуют интерьеры и пейзажи, есть только память, верх-низ и движение вправо, есть двери и карикатурные экстерьеры домов. В один из них собирательный персонаж – лирический герой картины – проникает в финале. Для него все только начинается. В новой визуальной культуре. Так контркультура 1960–1980-х оказывается частью настоящего мира. Однако лирический герой никак не соответствует образу медийной персоны и представляет собой только срез, набор реплик. Не случайно в финале режиссер помещает интервью с Дэвидом Линчем, а именно цитату о двоемирии: мире материальном и нашем сознании, которое есть лишь часть всеобъемлющей реальности. Авторская идея

4. В название вынесен медицинский термин (от лат. in – в, внутри и nervus – нервы) – снабжение органов и тканей нервами, что обеспечивает их связь с центральной нервной системой (ЦНС). С легкой руки Дейла Карнеги термин «иннервью» сегодня понимается как жанровая разновидность интервью, «внутреннее ви́дение», мощное средство для развития позитивных отношений. То есть иннервью – более глубокое понимание других.

крутится вокруг буддийской идеи, сформировавшей битниковскую идеологию (Гинзберг в начале фильма сообщает, что он, кроме прочего, буддист). Становится очевидным сатирический подтекст авторского месседжа о суетности икон контркультуры.

Методология анимационного изучения человека и его документального образа повторяется режиссером и в портретах представителей своего поколения, и в формате социальной рекламы. Виннер интересует субкультура iphone people, идея представить людей как говорящие пиксели (talking pixel), идея визуализации голоса цифровой реальности.

Зависимость от гаджетов не дает покоя молодым режиссерам, обрастает новыми смыслами и порождает своеобразные сюжетные формы. Например, Филипп Явора в фильме «Фидбэк» (2016, Чехия) доводит до абсурда зависимость общества от мобильных девайсов, в «Тет-а-тет» (2017, Великобритания) Наташа Тонкин переносит проблематику в локальное пространство семьи. Даже экранизируя «Незнакомца» Камю, Петра Балекич в картине «Чужой в моей голове» (2017, Хорватия) оперирует символами современной виртуальной реальности. Интернет-культура прочно вошла в практику молодых аниматоров. Сегодня они могут реализовать себя в виртуальном арт-пространстве и в широком жанровом поле. Например, создают луп-ролики, открывая новые грани в режиме кумулятивного текста и постмодернистских игр в бесконечность. В экспериментальной анимации «Пластинка крутится» (2017, Великобритания) Эмили Доун для этих целей извлекает изображения из архива NASA, в пандан к ней вспоминается «Постмодернистская пластинка «Пионера» (2016, Испания) Бориса Козлова.

Российским аниматорам сегодня не просто оторваться от бытового контекста и всерьез озаботиться проблемами социокультурного психоза, трансгуманизма и сингулярности, они либо уходят от социальной критики в изящные медитативные семейные истории, либо документальная фактура играет роль манка. Такой прием использован в искрометном российском дебюте 2017 года «А как наши космонавты» Галины Голубевой. Звуковая фактура архивных записей-воспоминаний Юрия Гагарина вплетена в фольклорное песнопение и ритмы городецкой живописи. Документ «пластилинового интервью» рождает удивительную визуальную мелодию, в которой точно и органично сочетаются этника и официоз. Мифологемы советской эпохи безжалостно трансформируются: высвечивается их фольклорная природа, созвучие языческой космологии. Три космонавта отправляются в космос на ракете-церкви. Фактура полотна, эстетика лубка и теплый юмор превращают лаконичное семиминутное действо в яркое произведение, альтернативное программным игровым фильмам 2017 года про космос «Время первых» и «Салют-7». ◆

Лариса Малюкова

СМОТРИТЕ КТО

Анимационные дебюты — тема более смутная, спорная, чем дебюты игровые. Тут дебютом может оказаться и двухминутное эссе, сделанное на компьютере дома или вручную. Пусть неловкое, шероховатое, однако если впечатляющее, его автора приглашают не только серьезные анимационные школы, но и фестивали.

Французское слово «дебют» в русский язык вошло со значением «первый выстрел по мишени». Дебютная анимация — не столько пример социализации, сколько публичное заявление: смотрите, я пришел. Придумал сюжет, нашел для него визуальное решение, цветовую палитру, звук. Интонацию. Сочинил маленький, но свой мир. В подобной «пробной», но сокровенной анимации нет зависимости от чужого кошелька и вкуса. При этом авторство в подлинном значении этого слова не всегда гарантировано. Авторство подразумевает индивидуальность, оригинальность выразительных средств, уникальность замысла даже на самом скромном, почти самодеятельном материале.

Как говорил Капабланка: «Основной принцип дебюта — быстрое и деятельное развитие. Каждая выведенная фигура должна занять надлежащее место».

В этом тексте — впечатления от первых работ совсем недавно пришедших в анимацию авторов. Тех, кто сделал свои работы в студиях или дома «на коленке», но обратил на себя внимание, заставил говорить и спорить о своих фильмах.

Екатерина Филиппова, придумщица нескольких анима-сюжетов, придя в школу-студию «ШАР», показала шестиминутного «Найденыша» – саморучный фильм-талисман. Зародыш – крошечный мешочек в бежевых тонах с печальными глазами – не знает, кто он. Лисенок? Ежик? И вот Ежик дружелюбно тащит его

The Square, режиссер Яков Круговых (Варя Яковлева)

в свою нору. Но почему у него иголки не вырастают? Неужели это птица? Тяжеловат. Муравей? Толстоват… Единственное, что он умеет, – радоваться облакам. Единственное, что точно знает: «Я уже здесь. Я есть». Человечная история. Этого «героя» – кусочек из строительной пены с глазками – Катя повсюду с собой таскала. Постоянно сочиняла про него истории. Получилось немного детское, но пропитанное нежностью и наивностью интимное признание. Потом была история в духе О'Генри. Снежок залетал в окно к больной девочке. И они так хорошо играли… Потом снежок пришлось отпустить: слишком быстро таял. В «ШАРе» Екатерина сделала трехминутку «Птичка», практически бессюжетную миниатюру про дружбу птички с бегемотом, про жизнерадостное, в духе Чебурашки, строительство дома. Инфантильность как прием сохранена и в фильме «Хоботенок», отмеченном на Суздальском анимационном фестивале. Неяркая палитра, сложные мягкие цвета, растушеванное изображение компьютерного рисунка, некоторая декоративность и снова детскость рисунка (например, радуга нарисована цветными карандашами). У Слоненка слишком длинный хобот, который путается под ногами и страшно мешает. Однако принять собственное несовершенство непросто. Особенным ведь всегда трудно. И рассказать об этом детям, не сфальшивив, тоже нелегко.

Мария Конева пришла в анимацию после Московского медико-стоматологического университета. У нее свое ви́дение мира, неподдельное (абстрактное) образное мышление. Особенный юмор. Можно сказать, пластический. Ее «Вдоль и поперек» – хореография с выверенным рисунком геометрического танца. При этом она владеет редким чувством ритма и композиции, а ее изображению вторит ненавязчивое

джазовое сопровождение. Круги, треугольники, полоски и волнистые линии словно танцуют, сливаясь и рассыпаясь. Отражение зебры волнуется в условной воде, круги расходятся, пока сама зебра не съеживается в черную точку в середине белого кадра. Точка как начало мироздания. Солнце падает в воду. Белая позитивная картинка превращается в черную, а зебра оказывается в негативе с белыми полосками. Полоски стекут, и начнется история любви. Легкий рисунок, чистая игра графики.

Анимировать фильм «Вдоль и поперек» Марии помогал Евгений Фадеев, обладающий философским юмором, тягой к эксцентриаде. По первому образованию он архитектор. Его фильм «Гамлет. Комедия», который на первый взгляд кажется простецкой «школьной историей», каких было немало в советское время, отличается строгой композицией и выверенным ритмом. Особенность его стиля – бешеное количество нетривиальных гэгов и поворотов, рождающихся вроде бы из банальной ситуации. Школьники с классной дамой оказываются на недетском спектакле. Учительница с грандиозным пучком на голове пытается их утихомирить, выровнять линейкой, удержать на местах, не разрешает толкать друг друга, то есть хочет невозможного. Даже бедный Йорик не способен их увлечь. В какой-то момент вулкан мелких хулиганств разгорается нешуточным пожаром – первым горит колоссальный шиньон классной дамы. В финале всех персонажей, включая бедного Йорика, смоет потоп из брандспойта.

Из потока предложений и задумок Фадеева этот фильм вынырнул практически случайно. Разрешили запуск, надо было срочно сделать что-нибудь «школьное». Пожалуйста! Женя и в парадигме обычного, дежурного мыслит неожиданно. Он просто чуть-чуть сдвигает реальность с накатанных дорожек в сторону абсурда. Не боится детских вопросов вроде такого: «А почему у человека на ногах ногти, а на руках не рукти?» Просто с карандашом в руках думает, как же они должны выглядеть, эти рукти. В анимации предпочитает рассказывать не про белочек и бегемотиков – про людей. Можно говорить о скрытом влиянии на «Гамлета…» блестящей комедии положений «Буревестник» (2004) Алексея Туркуса. Но ведь и в анимации, и в большом кино все на всех влияют. Сделан «Гамлет…», как и «Козлы» Екатерины Филипповой, любопытно. Это, по сути, однокадровое кино; в нем картинка по внешнему абрису почти не меняется, а события случаются внутри кадра. Поэтому и раскадровки их отличаются: у Фадеева в каждом кадре – первый ряд зрительного зала и портал сцены, у Филипповой – окно поезда с козлами.

Анимационные дебюты, как правило, снимаются сразу после завершения вуза или школы-студии. Но здесь наблюдается путаница. Дело в том, что многие из студентов, завершая одно учебное заведение, продолжают обучение в другом. Нередко предпочитают доучиваться

вгиковцы – по мнению самых взыскательных студентов, недодает им профессиональных знаний главный институт, так и не освободившийся от советского консерватизма.

Дина Великовская, одна из самых одаренных молодых режиссеров, после окончания ВГИКа (дипломом был кукольный фильм «Мой странный дедушка») пришла в «ШАР» и сделала изысканную картину о жертвенной материнской любви «Про маму». Таким образом, в какую категорию отнести работу – дипломную или дебютную, – чаще всего решает сам автор. На мировых фестивалях Великовская, уже сама мастер, получала призы за свои «дебютные фильмы» – с разными названиями.

Евгения Жиркова, одна из последних учениц классика Эдуарда Назарова, – автор маленьких фильмов «Летающий мальчик», «Жирная-жирная», «Девочка, дракон и папа», «Доброе сердце». Она сама пишет сценарии и мыслит артистически. Но и у нее было ощущение, что недоучилась, поэтому набирает опыт в разных анимационных школах (после анимационного лицея училась в школе-студии «ШАР», на новых курсах на «Союзмультфильме»). Ее сильная сторона – свободная анимация, нередко тотальная. Ощущение, что камера свободно парит, кружит, приближается к персонажам и улетает вдаль. Ее фильмам присуща обезоруживающая личная интонация; пленяют мягкий, какой-то домашний юмор, самоирония. (В ее «Жирной-жирной» история пухлой девочки, которую дразнит детвора, рассказана от первого лица, скажем прямо, не худой Жени.) «Доброе сердце» поначалу задумывалось как современная история про ребенка, притащившего в дом щенка. Но Жиркова переносит действие (дому тесно от разрастающегося числа его обитателей) в доисторическое время. И невзыскательная история расцвечивается нежданными обертонами. Много времени Женя Жиркова посвящает благотворительности, участвует в акциях проекта «Мульттерапия», на больших фестивалях занимается с детьми. Она прирожденный учитель, и ее работы обладают ощутимым терапевтическим эффектом.

В России к ведущим анимационным школам следует отнести «ШАР», ВГИК, кафедру графики и анимации в Институте изобразительных искусств при Уральской архитектурной академии (кафедру возглавляет замечательный мастер Оксана Черкасова).

В школе-студии «ШАР», отметившей недавно 25-летие, студентов ориентируют на создание авторского, фестивального кино. Здесь студенты учатся сразу у нескольких педагогов – у основателя студии Андрея Хржановского, у Ивана Максимова, Алексея Дёмина, Елены Черновой, до недавнего времени и Михаила Алдашина. Кому-то это мешает (знаю студентов, утонувших в противоположных рекомендациях). С первых шагов здесь требуется проявить не только художественные умения, изобразительную пластичность, но и твердый характер,

способность не поддаться влиянию и выбирать из предложенных замечаний, советов самое насущное.

Любопытна идея фильма студентки «ШАРа» Вари Яковлевой (псевдоним Яков Круговых) The Square. Прохожие бредут по запруженной городской улице и вдруг один за другим останавливаются, явно увидев что-то небывалое, невероятное. В онемении застывает старушенция, близнецы сливаются в одно изумленное целое, даже малыш разевает рот… На кого они все смотрят? На нас, зрителей? В финале маляр кистью закрашивает экран, превращая его в «черный квадрат». Может быть, это мы «черный квадрат», terra incognita? Мы смотрим кино, но и кино «смотрит» нас. Этот остроумный дебют-фантазия получил приз на Суздальском анима-фестивале 2017 года.

Впрочем, наград ученикам и выпускникам «ШАРа» не занимать. На крупных форумах он не раз был отмечен как лучшая анимационная школа.

В последнее время стали возникать курсы аниматоров, коммерческие школы, ориентированные в основном на индустриальную мультипликацию. Вроде учиться есть где. Но дефицит в профессиональных аниматорах, режиссерах существует. Недавно и при «Союзмультфильме» усилиями режиссера Михаила Алдашина были созданы Экспериментальные молодежные курсы. Отбирали не просто талантливых дебютантов, но уже что-то умеющих в анимации. Здесь сразу (по западному методу обучения) бросают в анимационные воды – плыви! На первом курсе под присмотром учителей (прежде всего Алдашина и Алексея Алексеева) делают маленькую самостоятельную работу. Причем настолько кондиционную, чтобы ее можно было включить в альманах «Велосипед». В него вошли такие яркие миниатюры, как «Козлы», «Апорт», «Тип-топ», «Снегозавр», «Девочка и дракон» и другие. Среди лучших микрофильмов – «Козлы» Екатерины Филипповой, где рогатые и бородатые существа, едущие в поезде, на ходу пытаются есть зелень с кустов и деревьев за окном, и «Снегозавр» Анны Кузиной, блестящего аниматора. Главное в ее миниатюре про

Справка «ИК»

Каждая из известных анимационных школ обладает своей особенностью.

La Poudrière, созданная в 1999 году, – одно из самых престижных учебных заведений, работает как институт повышения квалификации, принимает людей с образованием, которые хотели бы научиться режиссуре. Обучают здесь и основам коммерческой анимации с помощью классических и 3D-технологий. То есть уже в процессе обучения студенты заточены на то, чтобы работать в индустрии.

В британском Королевском колледже искусств также нет бакалавриата, только магистратура, здесь изучают не только анимацию, но и психоанализ.

В британском Борнмутском университете (Борнмут, графство Дорсет) акцент делается на компьютерной анимации.

Очень трудно попасть в парижскую школу визуальных искусств Gobelins, но свидетельством тому, что здесь качественное образование и самые способные студенты, – регулярный дождь наград на международных фестивалях.

Калифорнийский институт искусств (CalArts) отличается подходом к преподаванию анимации: здесь она изучается в первую очередь как форма искусства, а не как вид киноискусства.

В высшей школе информатики и коммуникаций SupInfoCom (SUPérieure d'INFOrmatique de COMmunication) можно освоить не только классическую анимацию, но и новые технологии. Здесь принято делать и командные работы.

«А как наши космонавты», режиссер Галина Голубева

любителя зимних развлечений и катаний с горки – движение. В каждом повороте оно придуманное, радостное, каскадное, обаятельное. Анна умеет весело одушевить любое нарисованное существо: бешеных белок, уносящиеся в небеса ракеты… Человек увлеченный, она любит комиксы, иллюстрирует книжки, участвует в выставках и постоянно рисует.

Есть своя особенность у нового поколения екатеринбургских аниматоров. И – собственные звезды, которых знают в интернациональном анимационном мире: Нина Бисярина, Анна Буданова, Наталья Чернышева.

Свердловская школа анимации и раньше была сильной, обладала индивидуальностью, завораживала фантазийным мышлением, миром кошмаров, детских снов. Фильмы, созданные на этой земле, чаще всего погружены в бесстрашную бесконечность внутреннего «я». Про «Обиду», первый фильм Анны Будановой, можно рассказать одним предложением: «Жила-была девочка, и она вырастила свою обиду в виде чудовища – кривой толстой тетки, и они сжились, и росли вместе… и любили друг друга». Это тончайший и нежный психологический фильм о материализовавшейся обиде – черненькой, страшненькой, выползшей из-под кровати, разросшейся до размеров монстра. После успеха мультфильма Анну вместе с ее коллегой Натальей Чернышевой пригласили в Японию. Они стали участницами трехмесячной программы «Резиденция для художников», собирающей молодые дарования со всего мира. Они посещали мастер-классы известных японских режиссеров, театры, студию Миядзаки. Япония вдохновила Анну на новую картину – «Среди черных волн». В ней средствами ручной текучей графики (тушь, гуашь, масляная

краска) интерпретирована древняя легенда о душах утонувших людей, превращающихся в морских животных. Рыбак вылавливает из моря нерпу. И становится она ему верной женой, рыбу острым ножом безропотно разделывает, девочку ему рожает. А найдя украденную рыбаком кожу, она возвращается в родную стихию, оставив у кромки проруби убитого раскаянием мужа. Черная вода, оскалившаяся черная собака, сверкающие угольным блеском глаза нерпы – возможно, сама ее сущность, просвечивающаяся сквозь глухую ткань капюшона. Многослойная графика, движение, цвет создают сложный конфликт видимого и сущего. Красная рябина, на которую пяткой наступает героиня. Красный квадрат на черном экране: камера отъезжает, и черное оказывается мертвым телом кита, от которого аборигены отрезают куски мяса и уволакивают домой, оставляя кровавый след на белом снегу. Техника адски трудоемкая: каждый кадр приходилось сканировать, а для секунды фильма надо 12 кадров… Можно было бы подобрать компьютерную программу, имитирующую многослойность картинки, но из изображения улетучился бы его бесплотный дух.

Несколько лет назад в отечественной анимации появилась одаренная Наталья Чернышева. Даже строгие мастера восхитились ее «Снежинкой» (это один из любимых фильмов Юрия Норштейна). Короткое, филигранно сделанное кино – чистая гармония изысканного цвета, ритма и… человечности. И все очень просто. История мальчика из пропитанной солнцем Африки, который получает письмо от друга с вырезанной из бумаги снежинкой, после чего начинаются чудеса – в жаркую Африку приходит белая зима. Слон прыгает по сугробам, согреваясь от мороза, черно-белой зебре на ушки мальчик надевает свои красные перчатки, обезьянки укутываются в его алый шарф… Кино на стыке обыденного и волшебного.

Потом уже в La Poudrière – престижной школе анимации в Валансе, Мекке наших «новичков», – она сочинила крошечное (1 мин. 24 сек.) «Возвращение» (Le retour). Здесь все построено на игре масштабов. Выросшая до гигантских размеров внучка приезжает на лето к крошечной бабушке в ее крошечный деревенский домик. Но стоит бабушке угостить ее домашней снедью, как громадная девочка, почти как кэрролловская Алиса, уменьшается на глазах – это ее головокружительный прыжок в детство.

«Снежинка» – пиршество трехцветной (белой, черной, красной), или, если угодно, трехмерной, палитры. Каждый цвет имеет свою температуру. Белый – снежный, холодный; алый – цвет огня и горячей Африки. Потом были остроумные, монтирующие печаль с радостью миниатюры. «Паутинка» (Гран-при на фестивале в Болгарии) – история сотрудничества старушки и паучка «в области» вязания. Трогательные «Два друга» – о товариществе и трагическом несовпадении.

Мировое анимационное сообщество узнало имя и Олеси Щукиной. Ее фильмы «Бельчонок и санки», «Слон и велосипед» отмечены наградами известных фестивалей. Слон живет в городе и работает дворником. Но с момента, когда он увидел огромную рекламу велосипеда, его жизнь меняется. Велосипед – недостижимая мечта – «шинель с двумя колесами». Он отказывает себе во всем, копит деньги. Надеется. Но когда выяснятся, что велосипед детский и никак ему не подходит, слон впадает в депрессию.

Олеся Щукина закончила Санкт-Петербургский университет кино и телевидения, ей повезло учиться у замечательного и взыскательного режиссера и педагога Константина Бронзита. Дебютный фильм «Слон и велосипед» она начала делать в знаменитой киношколе La Poudrière, а завершила на одной из лучших в мире студий авторской анимации Folimage (когда-то и Константин Бронзит на Folimage сделал свой лучший фильм «На краю земли»).

Одна из самых неожиданных картин 2017 года – «А как наши космонавты». Его автор Галина Голубева окончила Палехское художественное училище. На студии «Пилот» занималась прорисовкой (хотя в Палехе уже расписывала авторские шкатулки). «Доучивалась» на курсах при «Союзмультфильме», куда явилась со своей «космической» идеей. Педагогам и сокурсникам долго казалось, что ничего из ее затеи не выйдет: сценарий никакой, аниматик полусырой, зачем-то приплелись голоса Гагарина и какой-то бабушки деревенской, несвязанные куски. А она уже работает… Оборудовала уютно комнату со станком и столом с разноцветным пластилином. Вместе с Аллой Вартанян и Екатериной Овчинниковой лепили и уже нарисованные эпизоды, и совсем новые сцены. И вдруг все склеивалось, сшивалось в пестрое лоскутное одеяло фильма.

Космонавты перед долгим полетом набираются сил: пельмени с картошкой едят, коров доят, в кадках моются, бреются. Во время вояжа к звездам их согревают песня бабушки Марии Тимофеевны из села Верхняя Покровка Белгородской области и голос Юрия Гагарина, сообщающего документальные подробности полета. Долетели до Красной планеты «акакнашикосмонавты», вырастили пшеницу, плоды разнообразные и на Землю все богатые урожаи доставили. Весело, простодушно, нарядно, рукодельно. Солнышко декоративное. Космонавты совсем домашние. Как голос Марии Тимофеевны. «А как наши космонавты» сделаны в пластилиновой перекладке. В изобразительной стилистике использованы фольклорные, лубочные мотивы: роспись прялок, старинная домовая роспись, городецкие узоры. Фильм, источающий необъяснимую радость.

Тема космоса – возможно, с легкой руки Константина Бронзита, снимающего сейчас вторую часть дилогии «Мы не можем жить без космоса», номинированную на «Оскар», – стала любимой у аниматоров. А может, и без Бронзита она вдохновила Дениса Воронина на

«Обида», режиссер Анна Буданова

лирический лаконичный фильм «Выше неба» о космонавте, который мысленно возвращается в детство к истокам своей мечты, поднимаясь на лифте к ракете. Там, в детстве, он мчит на велике к замершей на старте ракете – и срывается в падении… и – почти летит. С этим фильмом после вгиковского колледжа кино, телевидения и мультимедиа Денис пришел на курсы. Сделал декоративную анимационную интермедию «Апорт» про трех собак и мяч, добиваясь за счет пластики и гэгов ощущения беспричинной радости. Отчасти получилось. Сейчас вместе с другими режиссерами, в том числе маститыми, работает над новым социальным проектом «Доверие». В двенадцати короткометражных фильмах, в тесной сцепке документальных монологов обычных людей с анимацией развиваются личные истории. Альпинист, участковый, дрессировщик, гимнастка, авиадиспетчер, учитель говорят о своей профессии, о необходимости такого редкого сегодня человеческого свойства, как доверие. В профессии. В жизни. Альманах – попытка задаться вопросом: как лечить дефицит доверия? Воронин нарисовал историю хоккеиста в сюжете о современных викингах – здоровенных, грубых бородатых парнях на льду, для которых первостепенно ощущение команды как единого кулака. Иначе не будет у них ни победы, ни команды. У Дениса свой стиль, экспрессивный рисунок, он может мыслить экранными пятнами, соцветиями, энергией движения, но при этом способен слышать и продюсера, работать в команде.

Проблема не только в том, кто из молодых художников останется в профессии (сегодня в силу сложившихся в кинематографе обстоятельств это непросто). Может быть, еще существенней вопрос: кто сумеет сохранить и развить свою индивидуальность, сберечь самобытность? Кто

«Среди черных волн», режиссер Анна Буданова

из них не растворится в сериальном, полнометражном «мыльном» потоке? Ведь мы видим, как в нем растворяются и довольно яркие авторы.

«Черт знает, чем все кончится, но хорошо, что хоть начинается» – реплика из популярного фантастического романа весьма подходит к творческому дебюту. Я надумала, что получится история о поколении. Не вышло. Не удалось нащупать хоть какую-то связующую нить. Все аниматоры – разные. Художники, с разных планет прилетевшие. И кажется порой, что и существуют они разрозненно.

При этом фильмы начинающих авторов в той или иной степени фиксируют время, которому принадлежат. Его музыку, настроение, юмор, речь. Даже одежду. В этих первых картинах есть попытка нащупать ускользающий мир. Его сомнения, вопросы. Непривлекательность, страхи. И – очарование. Этот художественный (в меру дарований) слепок мира, возможно, и есть самое ценное, объединяющее вещество рукодельного кино.

И еще в этих маленьких работах при всех шероховатостях, неточностях, заблуждениях есть первая влюбленность в профессию. А как любил повторять Чеширский кот, «любое приключение должно с чего-либо начаться... банально, но даже здесь это правда...» ◆

Илья Бобылев

ЗАТЕРЯННЫЙ МИР

«Генезис 2.0»
Genesis 2.0
Автор сценария Кристиан Фрай
Режиссеры Кристиан Фрай, Максим Арбугаев
Операторы Максим Арбугаев, Владимир Егоров, Петер Индерганд
Christian Frei Filmproductions
Швейцария – Китай – Россия – Южная Корея – США
2018

Фильм Кристиана Фрая и Максима Арбугаева интригует фактом неожиданного режиссерского паритета. Если для Фрая «Генезис 2.0» – седьмая большая картина в его фильмографии, то для Арбугаева – первая полнометражная работа. Швейцарский партнер обратил внимание на снятые им ролики для National Geographic, из которых сложился короткометражный фильм «Охотники», успешно демонстрировавшийся на многих фестивалях. Так появился тандем оскаровского номинанта и вгиковского студента.

Диалогичность творческого альянса организует художественную ткань фильма и выступает основным выразительным средством. Действие идет по грани противопоставлений двух сюжетных линий.

Кристиан Фрай в попытке разглядеть абрис неизведанного будущего берется за футуристическую тему синтетической биологии. Его соавтор не менее фантастически ориентирован, но двигается в противоположную сторону, погружая зрителя в архаику промысла мамонтовой кости на затерянных в Северном Ледовитом океане островах. Фрай руководствуется романтическими представлениями о мессианской роли художника-документалиста, у Арбугаева мотивы иные. В основе его романтики – установки путешественника-первопроходца и поиск творческой самоидентификации. При различии мотивировок обе истории пересекаются на одной теме. Мамонт – объект, где встречаются современная генная инженерия и промысловая «золотая лихорадка», захлестнувшая Якутию с начала 1990-х годов.

Экспозиция замедленного действия

Повествование выстраивается предельно четко. Группа мужчин – охотников за бивнями собралась коротким

арктическим летом на одном из островов Новосибирского архипелага. Кто-то бывалый, кто-то оказался на промысле впервые. В экзотическом антураже проявляется обыденность житейских мотивов, которые свели их вместе: азарт, необходимость заработка, непомерный долг по просроченному кредиту.

Детально показана технология промысла. Своеобразное «копье» (стальная спица, примотанная к древку) – основной инструмент поиска. Его острым концом охотник ощупывает почву. Если бивень обнаруживается, в дело идут лопаты, топоры и кирки.

Стандарты этнографической стилистики National Geographic нарушает появление второй – городской – сюжетной линии. На экране международный конкурс генной инженерии в американском Бостоне, ежегодно собирающий тысячи старшеклассников и студентов со всего мира.

Суть конкурса в том, что молодежные исследовательские коллективы, чей проект был отобран для участия, реализуют его с помощью своеобразного набора «Юный генетик». В биоконструктор входит набор реактивов с фрагментами цепочек ДНК и другими биологическими модулями, из которых собирают авторский геном. В другой сюжетной линии идея конструктора более наглядна. «Как «Лего»!» – замечает один из охотников, выкладывая позвонок к позвонку скелет мамонта.

Пафос радикальной реконструкции жизни, царящий на форуме, выглядит неубедительно в сравнении с бытом охотников-собирателей, бродящих по тундре с палками-копалками наперевес. Не убеждает и появление на экране различных химер: зеброида, мула, гибридов барана и козы, льва и тигра. Новейшими достижениями современной науки их назвать трудно, а вот ноту гротеска, научного «популизма» они вносят весьма ощутимую.

Поначалу довольно сложно понять, в чем смысл этого сопоставления; ясность вносит появление Джорджа Чёрча – светила генной инженерии, автора научного бестселлера «Регенезис», вдохновившего Кристиана Фрая на создание фильма. Одна из глав книги посвящена как раз проблеме восстановления мамонта средствами синтетической биологии. Именно эта тема обсуждается в его интервью на медицинском факультете Гарвардского университета. Чёрч неспешно двигает по поверхности стола пару натуралистических слоников, излагая свой план редактировать геном индийского слона, путем последовательных мутаций добиваясь его морозоустойчивости. Однако «мамонтноводел» ни по этическим, ни по художественным соображениям режиссера не устраивает. Не убеждает Фрая и седая «борода демиурга» – колоритная деталь образа ученого мужа. Дальнейшее действие переносится в Якутск.

Замковый камень

На этом этапе возникает выразительный перехлест сюжетных линий. История экспедиции 2013 года, когда на острове Малый Ляховский из

вечной мерзлоты был извлечен уникально сохранившийся экземпляр мамонта, показана в фильме с двух точек зрения. О сенсационной находке рассказывают братья Григорьевы – охотник и непосредственный участник событий Петр и руководитель раскопками Семен, палеонтолог, директор якутского Музея мамонта. Оба комментируют возникающие на экране кадры видеохроники. Сохранность туши ископаемого животного настолько высока, что с очередным ударом кирки выступает кровь. С «отворенной» кровью оживает комплекс связанных с мамонтом архаических представлений.

В якутской мифологии мамонт враждебен человеку, он обитатель «нижнего» мира и встреча с ним опасна. Табуированность, – не то что промысла, об этом речь даже не идет, – любого упоминания, а уж тем более контакта с ископаемыми останками лейтмотивом проходит через весь фильм. В кадрах хроники зритель видит ритуал молитвы и приношений, призванный умилостивить злых духов, исполняемый всеми участниками экспедиции. А Семен Григорьев демонстрирует кусок мяса из основания хобота, пробует его на вкус и комментирует свои ощущения. Поедание мамонта вводит в фильм коннотацию шаманства.

Такой поворот сюжета кардинально меняет дело. Сюжетные линии не просто перехлестываются, а наподобие лент Мёбиуса обмениваются своими качественными характеристиками. Граница между ученым и охотником исчезает. История приобретает мифологически-сказовый характер. И в соответствии с законами жанра требует продолжения. Эквивалентом живой воды становится клонирование.

Действие переносится в Южную Корею, в исследовательский центр «Сооам Биотех», куда Семен Григорьев доставляет холодильный контейнер с пробами мамонта с Малого Ляховского.

Паломничество в страну Востока

Центр «Сооам Биотех», специализирующийся на исследованиях в области биотехнологии и медицины, известен далеко за пределами Южной Кореи благодаря возглавляющему его профессору Хван У Соку, который впервые успешно клонировал собаку. Это не единственная область деятельности центра, но в фильме поставлен акцент именно на этой теме.

Белоснежная стена просторного светлого холла испещрена множеством разноформатных цветных фотографий собак и их улыбающихся хозяев. Десятки умилительных щенков всех размеров и мастей доверчиво смотрят со снимков грандиозного лоскутного коллажа. Здесь же плазменный экран с рекламным роликом. Женщина проникновенно рассказывает, как дорог ей был ее любимец, насколько она не представляла своей жизни без него. Всемогущий профессор Хван клонировал ее умершего питомца, вернул в ее душу мир и покой.

Прибывший Семен Григорьев обозревает парадную витрину исследовательского центра, под аккомпанемент рекламного ролика

разглядывает иконостас клонированных собачек, входит в сверкающий белизной виварий, где его встречает орава жизнерадостных щенков. На сегодня центром клонировано порядка тысячи собак. Технология отлажена, результат гарантирован, стоимость – сто тысяч долларов, причем вместо одного любимца клиент получает сразу двух, второй клон в подарок.

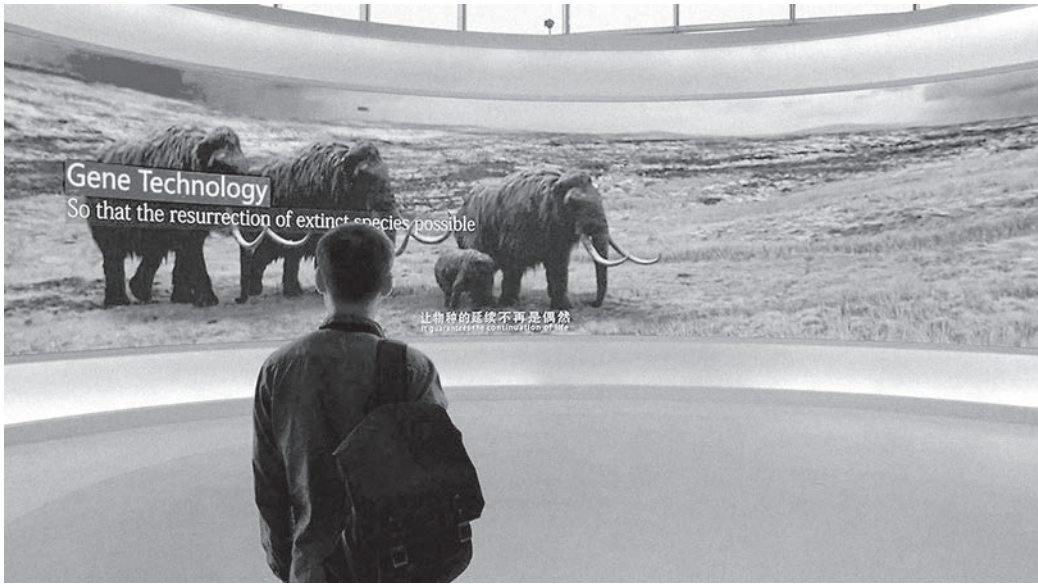
Сто тысяч долларов – это цена пары качественных бивней, метра по четыре каждый. Такая добыча – мечта любого охотника, но реальность куда прозаичнее. Для кого-то и весь сезон может пройти впустую. Это череда удач и разочарований, тяжкий труд с ничтожным результатом и триумф гулкого удара вывороченного из мерзлоты бивня. И снова переезды с места на место, непрерывное ковыряние то в моторах видавших виды «Буранов», то в грязи раскопов.

В «Сооам Биотех» вскрытие заветного контейнера с мамонтом происходит в исследовательской лаборатории при строжайшей стерильности. Обстановка операционной, спецодежда, маски, стеллажи с оборудованием, электронные микроскопы, ряд холодильных камер. Перед снятием крышки ее обрабатывают спреем. Профессор Хван рассказывает о процессе клонирования, показывает на мониторе работу наноманипулятора по замене ядра в свиной яйцеклетке и обсуждает легендарный план по возрождению мамонта. Пробы ждут своего часа, а показательный сеанс, начавшись в лаборатории, завершается в операционной. Здесь появляются на свет путем кесарева сечения клонированные щенки. Профессор Хван У Сок переводит их писк словами «Здравствуй, мир!» и широчайшей улыбкой под хирургической маской.

Выстраивая эпизод «Сооам Биотех», Фрай вводит в фильм только то, что Хван У Сок хочет о себе показать. Это со всей определенностью выясняется в сцене, когда ученый сам на камеру заводит разговор о разразившемся вокруг него скандале в связи с фальсификацией результатов исследований стволовых клеток. Щепетильно подчеркнув инициативу Хвана, режиссер замечает, что никто из ученых не поступал еще столь низко.

«Единственный, кто поддержал меня, был профессор Ян из Пекинского института геномики», – говорит Хван по пути в Шэньчжэнь, где размещается штаб-квартира института, который также участвует в проекте возрождения мамонта, о чем свидетельствует огромная скульптура, установленная перед входом. Разговор не уступает по своей доброжелательности беседе в корейском центре, но еще менее конкретен. Экскурсия по институту проходит в атмосфере сверкающих улыбок и услужливых пояснений. Семен Григорьев удовлетворенно осматривает зал, где работают сотрудники, одобрительно отзывается о размещенных по углам спортивных тренажерах, вникает в международные связи центра с помощью инфографики интерактивного экрана.

Пафос научного популизма достигает высшей точки. По нити ДНК мы читаем тайну жизни. Многомиллионная база человеческих геномов



«Генезис 2.0», режиссеры Кристиан Фрай, Максим Арбугаев

растет с каждым днем. У нас в руках ключи и принципы творения, скоро мы сможем усовершенствовать бога. В завершение эпизода Фрай говорит о стратегическом значении института, бесстрастно сообщая, что в его руководство входят высшие чины правящей коммунистической партии Китая и представители армейского генералитета.

Атмосфера эпизода оставила впечатление, как от просмотра фильма-антиутопии, создавая ощущение минувшего морока, будто после сна, суть которого никак не удается ухватить.

В четыре руки

Фрай заканчивает эпизод на уровне абстракции, Арбугаев, напротив, предъявляет апофеоз материальности, эффектно и зрелищно завершая сугубо предметный разговор.

С первым снегом заканчивается короткое арктическое лето, завершается промысловый сезон. Охотникам еще предстоит добраться до материка, от которого их отделяет около четырехсот километров осеннего штормового моря. Трофеи выносят на берег для погрузки. В кадре череда охотников с коромыслами бивней, попеременно проходящих на камеру, напоминая лаконизмом силуэтов первобытный рисунок добытчика.

В основе полифонического единства фильма лежит разделение драматургических функций двух сюжетных линий. У Фрая повествование дискретно. Его задача – воплощение умозрительной философской идеи, составляющей хребет действия. Повествование Арбугаева при единстве места и времени действия обеспечивает состоятельность кинематографической ткани фильма. Особую роль при такой композиции приобретает характер монтажа. В результате контрастных сопоставлений классическое повествование о промысле мамонтовой

кости выглядит более обобщенно, проявляются поэтические качества собственно изображения, манеры съемки.

Не меньшее значение приобретает и встречное воздействие. Его оказывает тема нарушенного табу, закономерно сопряженная с промыслом бивней. «Послушай, послушай, – обращается к зрителю закадровый голос на самых первых кадрах картины, – широколоб ты, но глуп, крепко сложен, но несмышлен, безрассуден и хвастлив. Не глядя на тебя, я вижу, как удалось тебе освободить злого духа. С каких пор он стал твоим другом? Поздно ловить его у вытоптанного устья, у бездонной пропасти». Строки якутского эпоса в качестве эпиграфа загадочны, их смысл проступает позднее. Но именно они становятся определяющими как для линии генной инженерии, так и для произведения в целом. Возникая на стыках, предваряя один сюжет и резюмируя другой, эти цитаты организуют смысловые узлы. И дело тут не в якутской самобытности, а в том, что нарушение табу разрушает правила, по которым существует мир человека, а следом и его самого. Такая этическая проблема в большей или меньшей степени стоит перед каждым из героев фильма.

Обращает на себя внимание еще одна общая для сюжетов черта. Динамику поиска в равной степени характеризует движение ощупью что у охотников за бивнями, что у Джорджа Чёрча (о чем он сам говорит в метафорической форме), что у Хван У Сока. «Наука разлагает на части, разбирает, – писал В.А.Фаворский. – Познать же цельность мира или вещи – это может только искусство; каждое искусство своим языком». Дилемма двух способов постижения мира столь же очевидна, как и то, что тайна мироздания идет рука об руку с тайной искусства.

В картине эта тема имеет особое значение. Для Фрая Арбугаев не просто соавтор, но еще и необходимый фильму лирический герой. Легкая рефлексия их доверительной переписки, пророщенная в ткань фильма прямая речь создают почву для мимолетного, но важного эпизода. В нем молодой режиссер размышляет над старыми географическими картами. Отчасти он формулирует творческое кредо, отчасти – мировоззрение, а по сути признается в любви к природе Арктики, говорит о ее загадочном очаровании. И принципиальным здесь становится то, что постижение мира не противоречит признанию непостижимости его тайн. ◆

Вероника Хлебникова

СВЕТ, ОГОНЬ, УГОЛЬ

«Огонь»
Автор сценария, режиссер, оператор Надя Захарова
Московская школа нового кино, лаборатория Артура Аристакисяна
Россия
2016

Да, но кто исцелит нас от глухого огня, от огня, что не имеет цвета, что вырывается под вечер на улице Юшетт из съеденных временем подъездов и маленьких прихожих, от огня, что не имеет облика, что лижет камни и подстерегает в дверных проемах, как нам быть, как отмываться от его сладких ожогов, которые не проходят, а живут в нас, сливаясь со временем и воспоминаниями, со всем тем, что прилипает к нам и удерживает нас здесь, что больно и сладостно горит в нас, пока мы не окаменеем.

Хулио Кортасар «Игра в классики»

Черно-белая дипломная работа «Огонь» Нади Захаровой, выпускницы мастерской Артура Аристакисяна в Московской школе нового кино, слепит новизной. Парадоксально, эта новизна есть следствие ухода режиссера и от современности, и от разрыва с прошлым. И – от мира, под давлением современности тотально стирающего свои еще живые, но нефункциональные, скажем так, черты.

Материя фильма имеет важное утопическое свойство, роднящее его с киноавангардом 20-х годов, который проектировал время и место, а реальность пересоздавал, избавляя ее от прямолинейных признаков текущего времени. И Захарова пересоздает современность.

Люди, дома, походки подлежат памяти, а не зрению, переживанию. Но современность не является вся сразу, она оставляет пробелы. Там, где появляются отщепенцы, малые народы, затворники, умалишенные, есть лазейка для иного восприятия времени.

«Огонь» режиссер Надя Захарова

Автор завороженными глазами всматривается в сохраняющуюся до сих пор дикую природу, на изменение которой, как на поворот рек, у рациональной и по-своему обедняющей мир современности все еще недостает мощностей. Автор идет к париям – к тем, в ком современность не столь заинтересована. Герои Захаровой – старухи, дети из цыганского табора, род, затерянный где-то в бескрайней азиатской степи. Они располагаются в пространстве непринужденнее, пластичнее, чем агенты актуального документального кино. Так, скажем, отличается икона от жостовского подноса.

И так, последовательно, бескомпромиссно, выбирали своих отверженных героев Миклош Янчо и Йозеф Бойте в киноэссе 1997 года о жизни цыган «Зеленый лес, зеленые горы, счастье приходит и уходит», иранка Форуг Фаррохзад в кинопоэме 1963 года о прокаженных «Дом – черный». А если углубиться в историю, то Тод Броунинг, снявший «Уродов» с непрофессиональными актерами в 1932 году. В тех картинах через отринутых героев что-то рассказывал о себе мир. У Нади Захаровой – миф.

Одни из героев «Огня» – цыгане, обведенные (в силу исторических обстоятельств) чертой, за которую время не слишком проникает, цыгане, чьи традиции и автономность сохраняются без принудительного водворения в современность. Автора фильма не занимают эффекты конвертируемой экзотики: песни, пляски, звон монист. Другие герои фильма – степные жители, которых Захарова снимает вне законов этнографического нарратива. Ее занимают только повседневные занятия, домашний обиход. Камера переводит взгляд с детей на собак, обгоняет темный пунктир стада у горизонта и углубляется в степной простор. Возможно, это и есть свобода, но автор не сопрягает ее с идиллией.

Гармония «Огня» в существовании персонажей, пейзажей, предоставленных самим себе, даже если в кадре старуха в кедах с черепом и костями или старуха, которой не на кого надеяться, кроме Бога. Со степняками обитает множество животных, и – пока человек их не убивает – они пребывают с детьми человека, на своей дороге, у своей колючки, в своей грязи. Все они в этом фильме за пределами и метафоры, и нормы, например санитарной.

В «Огне» собраны моментальные впечатления, уплотняющие уходящую натуру. Уличные игры, давно исчезнувшие из городских дворов, и лучшие места для таких игр – шаткие постройки, над сносом которых работает лишь время. Раздача воды у колонки. Белая коза, черный барашек. Привокзальные таинственные голоса. Канистра, падающая чаплиновым гэгом с велосипедного багажника. Гроза над степью, как на картине Константина Маковского «Дети, бегущие от грозы», откуда дети благополучно смылись заодно с цветом.

Этот фильм набит детьми, чьи веселые черты бесследно исчезнут, став первейшей мишенью времени. Естественный его ход параллелен историческому времени и странной, совсем неоднородной темпоральности модерности. Пока, на сегодняшний авторский взгляд, они не равноценны. Все, что появится в кадре, эвакуировано из современности, как музейные редкости, чья ценность не подтверждена никакой экспертизой. Все, что появится в кадре «Огня», отсоединено от культуры, на месте которой будто прочерк между Прометеем и… Аристакисяном. Крупные планы извлекают персонажей из внешнего мира, превращают предметы в «вещи в себе».

«Огонь» – это поэзия до поэзии, которая рождалась голодным воплем в пещерах, а теперь рождается из усилия пробиться к подлиннику через слой репродукций и реплик. Поэзия, вызванная на экран жаждой жизненного вещества, дикости и первозданности, полноты присутствия в каждом моменте, тоской по горению, по Dasein, что невидимым пламенем *вырывается* из *съеденных временем подъездов*.

«Огонь» – нелицемерный рассказ о прогалинах, которые современность оставляет, обходя стороной эти мусорные зачарованные острова. Рассказ о заповедниках времени за гранью календаря. Цивилизация здесь не регламентирует модус жизни и ее внешний облик. Это фильм о точечной незастройке.

С реальностью, увлеченной модернизацией, соседствует тут другая, в которой ход времени не более чем смена ночи и дня, времен года, рождения и смерти, бытия и забытья. Все это до сих пор рядом, как в книжке Чайны Мьевиля «Город и город», где на одной улице живут, привычным усилием не замечая друг друга, два государства: отсталый Бещель и прогрессивная Уль-Кома. Но Надя Захарова разделяет этих «близнецов» с энергией заправского киноавангардиста 20-х. Она конструирует свое время, когда искры невидимого костра поднимаются к небу так же, как и во времена пещерных людей, искры дождевой воды секут экран, как живые, а жизнь выходит из воды на берег, как во

времена Творения. В этом нет эксцентрики фэксов, но нет и классической оптики, представляющей взгляд на то, что мы научились видеть и что хотели бы повторить. То, чего мы еще видеть не умеем, – вот это, похоже, пытается снимать Надя Захарова.

В том, что видит она, есть легкая странность впервые увиденного, впервые отчужденного от предмета изображения. Освещенность вдруг гуляет от нормативных люменов к сдвигу в тень – тектоническому, превращающему тени в разломы. Вязкий свет смазывается, оставляя маслянистый след.

Фильм открывает титр с пересказом одного из событий апокрифического Евангелия от Фомы, где Господь спрашивает учеников, кто Он для них. В канонических текстах от Матфея, Марка и Луки, в так называемых синоптических Евангелиях, это событие в Кесарии Филипповой изложено иначе. Иначе сформулирован вопрос: «За кого люди почитают Меня?» По апокрифу, ученики уподобляют Учителя ангелу и философу. Фома признает невозможность уподобления Господа ничему сущему. Тогда Господь говорит Фоме три слова, которые остальные ученики желают узнать. Но Фома предупреждает, что, если скажет, они побьют его камнями, а из камней выйдет огонь и сожжет их.

Такая невозможность уподобления отзывается у Нади Захаровой невозможностью метафоры – как частного случая сравнения. Не считать же метафорой заведенную «пластинку» карусели. Под сводом карусели, символизирующим небеса, переливаются, несомненно цветным стеклом, лампочки, но цвет выключен режиссером, и нет в этом небе огня.

Надя Захарова упраздняет риторическую образность. Ее цель – кислород, который сжигает образы до обугливания. Ее картина находится как бы в состоянии горения, и его не всегда удается поддерживать. Поэтому возникает трудность в укрощении синтаксиса, которым не обладают ни крик, ни пламя, ни даже язык, которому не важна связность речи.

Документальная образность «Огня» строится иначе. Надя Захарова обновляет мир, обнуляя его до первоэлементов и празаконов, осваивая их силу и магию. Канистра падает с велосипеда, утверждая права гравитации. Единство и борьбу поводка и собаки вдруг демонстрирует обэриутская старушка, буквально проскакавшая по кромке кадра. Пацан куда-то тащит полный прелых листьев таз во имя какого-то забытого закона о красоте, о роскоши бессмыслиц. А воплощением старой истины об «исключении, подтверждающем правило» становится стишок, прочитанный из-за решетки и диссонирующий с «неречевой» органикой фильма.

Некоторые кадры – линии ладоней, черные от грязи и сажи, борозды на лицах, черных от времени, – кажутся нарисованными углем. Надя Захарова не только режиссер, но и художница, работает гуашью.

Ветер гладит собаку, облизывает ее плоть; камера провожает взглядом белый мешок за спиной старухи, считает черных ворон, смотрит

сквозь лицо мальчика с черными густыми бровями на кормушку с черными зернами и мелкими птицами – когда они прилетают, звук таков, что воздух топорщится и трепещет. Свет, огонь, уголь. Фильм развертывается как переходное состояние от одного к другому, сопротивляясь законам известных жанров. То, что мы видим, напоминает протоформу поэзии – гимн, торжествующую песнь жизни, отвоеванной камерой и монтажом у прогресса, рациональности, системы социальных конвенций. Так проявляется вечная жизнь мифа.

Пламя в «Огне» не является частью пейзажа. Огонь здесь – прежде всего действие. Свет – прежде всего встреча, доставляющая каждый миг на свидание с нами. Эта другая степень интенсивности, ведь поэзия быстрее прозы доставляет нам мысль в форме озарения. На перекрестке обездвиженного времени пульсируют интенсивные вспышки образов Нади Захаровой.

Александр Николаевич Веселовский в «Исторической поэтике» приводит слова Жан-Поля Рихтера о «лишенном образа» огне Прометея, оживляющем все образы, и сообщает о гимне как о самой древней и общей форме поэзии («это – первый крик души к своему творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом»). Выйдя за пределы модерности, можно почувствовать себя тем «первым» человеком, которого описал историк французского эпоса Леон Готье[1].

С другой стороны, современность столь быстро захватывает все нематериальное и сам язык, что лексика и просодия, которые не являются ее порождением и отражением, уже воспринимаются праязыком.

Источник настоящего времени для автора фильма находится сейчас вне времени. Интересно, как она выкрутится из иллюзорной дихотомии как будто непересекающихся параллельных современностей, как свяжет их в единый опыт. Как развернет или опровергнет сосуществование времен в своем будущем кино. Избежит ли обобщений в духе Теренса Малика, найдет ли другие источники для оживления далеких голосов, забытых жизней, как Теренс Дэвис. Избежит ли тех и других сравнений и уподоблений, согласно апокрифу св. Фомы, выбранному Захаровой эпиграфом ее фильма.

«Солнце не спрашивает, кем считают его люди, тем более человек не спрашивает: «Ты – Солнце?» Там, где Солнце оказывается внутри человека, и начинается Благая Весть, спасение, радость Царства Божия. Моисей, когда видит сияние Неопалимой Купины, не спрашивает: «Господи, это Ты?» Он спрашивает: «Кто я?» (священник Яков Кротов). Речь идет о самопознании автора. Неровный, сильный пламень «Огня» проявляет автопортрет режиссера, благодарного человека, который, беззащитный и смущенный, появляется на свет в тот момент, когда современность валит валом, напирает и воспринимается чем-то чуждым или враждебным природе человека. ◆

1. «Вне себя, опьяненный, почти исступленный от изумления, благодарности и любви, он поднимает к небу очи, которых никогда не удовлетворит зрелище земли; тогда, открыв в небе бога и воздав ему хвалу за красу и свежую гармонию его творения, он разверзает уста; он заговорит; нет, он запоет, и первая песня этого властителя мира будет гимн богу-творцу». (*Веселовский Н.* Историческая поэтика. Москва, «Высшая школа», 1989, с. 191–192).

Алена Бочарова

ПУЛЬС

«Хей, бро»
Автор сценария, режиссер, оператор Александр Элькан
Консультант Денис Клеблеев
Продюсер Марина Разбежкина
Россия
2018

«Хей, бро» с первых сцен десантирует зрителя в самый эпицентр приключений, вращений героев. Грубая лирика рэпера Фейса – на полную громкость; поцелуй взасос – так близко, что чувствуется дыхание; танцы – девичья попа крупным планом заходится в тверке; водка – из горла и на спор. С первых секунд нам обещают путешествие по закоулкам новой реальности русского поколения Y – тех, кто родился на излете 90-х. И вот мы уже катимся на скейте по Садовому кольцу, перепрыгивая через ручейки неуложенной плитки, пролетая мимо тачек с цементом, и оказываемся на скамейке в Парке Горького, в одном из главных мест силы героев и повествования. Вот они, два парня, девятнадцати и двадцати пяти лет. Тот, что помладше, Марк, носит галстук и неразлучен со скейтом; Кирилл, что постарше, – мастер ходить по перилам мостов и рулевой, определяющий траекторию их передвижений. Они знакомы всего месяц и с тех пор, не разлучаясь, исследуют город, жизнь и себя.

Режиссер Александр Элькан исследует их мир, примеряя их оптику, акцентируя их лексику и ритм. Возможно, кто-то назовет их бездельниками. Но в фильме они всегда при деле. У них полно юношеских занятий. Склеить девушек (точнее, грамотно к ним подкатить). Выпить пива (в супермаркете они ставят батарею бутылок на скейт и катят их к кассе). Попасть на закрытую вечеринку, пробравшись мимо охраны. Или вовсе прокатиться в Крым на маршрутке. Постепенно и быстро складывается апгрейд жанра фильмов о молодежи и молодежной культуре. Портрет поколения миллениалов, которые вышли из инстаграм-фида в реальный мир.

Бесконечная обсценная лексика, без которой не обходится буквально ни одна сцена, напоминает о другом российском фильме – о «Девочках» Валерии Гай

Германики. Четырнадцатилетние героини играли там самих себя, скучающих школьниц на летних каникулах. Они катались на тарзанке в Крылатском, танцевали с мальчишками под Верку Сердючку, пили слабоалкогольные коктейли в подъездах многоэтажек. Германика открывала социальные карты своих героинь, показывала их родственников, запускала зрителя в квартиры, всматривалась в группу «обычных школьниц» и тем самым – и все-таки неожиданно – добивалась шокового эффекта. Девочки пробовали взрослую жизнь на вкус, стараясь испытать свободу пока на уровне физиологии. Герои «Хей, бро» другие. Они не представляют хоть какую-то внятную социальную группу. Их социальный код намеренно неоднозначен: они не хипстеры и не студенты, не модники и не фрики, не ушедшие в отрыв дети из хоро-

«Хей, бро», режиссер Александр Элькан

ших семей и не пацаны с неблагополучных окраин. Они – образ молодости как таковой и поколения, чья практика – повседневность – воспринимается универсальной. Точно знаешь: какой-нибудь их ровесник мог бы так же гулять по перилам Бруклинского моста в Нью-Йорке, распивать спиртное в берлинском метро или отправиться автостопом из Бостона в Сан-Франциско.

Несмотря на смысловую, стилистическую и техническую разницу («Девочки» – кино еще доцифровой эпохи), эти фильмы, точнее, их режиссеров, роднит фигура учителя – Марины Разбежкиной. Поймать в зрачок и запечатлеть реальность – вот главная ценность, достичь которую она побуждает. И Элькан легко (или только так кажется) эту цель достигает. Реальность в его фильме пульсирует и выходит из берегов, как будто ты случайно попал в компанию малознакомых людей, которые взяли тебя в странное и волнующее путешествие. По ходу фильма-трипа вдруг выясняется, например, что Москва-река,

из которой Марк вылавливает скейт, глубиной по колено. Или что в недрах пивбара «Кружка» ночами происходят невероятные рейвы. В финальном монологе Кирилл как бы философически формулирует, что они могут все что угодно создать за одну ночь, что им не надо ничего планировать. Так объясняется и лихой замысел режиссера – зафиксировать процесс проживания, созидания потока существования своих сверстников.

В прошлом году на Beat Film Festival был показан польский фильм «Все бессонные ночи» о похождениях молодых двадцатилетних повес в Варшаве. В Москве, как, впрочем, и на многих фестивалях, начиная с премьеры на «Санденсе», не утихали споры о соотношении в том фильме постановочных эпизодов и документальных. Режиссер Михал

«Хей, бро»

Марчак не скрывал, что некоторые сцены он спровоцировал, что был сценарий, а связи между героями, как, например, отношения с их девушками, в действительности были иными, чем в фильме. По движухе героев, по настроению и даже сюжету «Хей, бро» – это, безусловно, русские «Все бессонные ночи». Но, в отличие от Марчака, который к моменту съемок «Ночей» уже сделал несколько крепких фестивальных хитов вроде «Идите лесом», Элькан находится в более непосредственных отношениях со своими героями. Он прежде всего подсматривает за ними и ловит моменты, чтобы запечатлеть их пластику. Попытка режиссера вручить им камеру, чтобы они сами снимали себя, привела, можно сказать, к фиаско. Из этих съемок в фильм попали лишь один монолог в маршрутке и сцена подводного плавания в крымском бассейне. Элькан иронически замечает, что это, наверное, единственная сцена подводных съемок в современном российском документальном кино.

Конечно, режиссеру повезло с героями. Их история дружбы проходит все стадии приязни и столкновений – от щенячьего дуракаваляния в траве до кровавых драк. Если в фильме Марчака чувствуется рука автора, направляющая связь персонажей, то Элькан действует иначе – смелее и осторожнее одновременно. Возникает ощущение, что герои сами затаскивают тебя на какой-то дикий аттракцион, и ты катишься с ними по американским горкам, петляя, переворачиваясь, затаив дыхание, – так долго, чтобы и ритм происходящего, и пейзаж за окном успели примелькаться. И – что еще страннее – успели показаться привычными.

Так, поездка героев в Крым, ритуальная для русского молодежного кино (вспомним «Ассу» или «Шапито-шоу»), вроде бы повторяет давно известный маршрут и знакомые характеры. Марк и Кирилл много пьют, пляшут в общественных местах, выясняют отношения с девочками. И тут задаешься вопросом: зачем все это снимается по второму кругу в других декорациях? Однако перед зрителем вдруг разворачивается своего рода укрощение (приручение) Крыма. Ялтинская набережная слипается – сливается – с набережной Москвы-реки, а заштатный продуктовый магазин оказывается столь же легитимным местом для веселья, что и столичный клуб. Ради съемки этой бурной материи жизни в ход идет любой материал: случайные персонажи, как, скажем, неразговорчивая крымская девушка, явившаяся словно из «Трахальщиков мусорных бачков» Хармони Корина, или пластмассовые золотые цепи и дурацкие солнечные очки. «Ну и где клуб здесь?» – «Да вот здесь прямо».

Клуб действительно есть (будет) там, где решат герои. Оттого в фильме постоянно, вопреки правилам для дипломных работ в Школе Марины Разбежкиной, звучит музыка. Она – маркер для своих. Для тех, кто легко распознает трек-лист из песен двадцатилетних хип-хоп-исполнителей. Она – рифма к телесному языку героев, который разворачивается в хореографию фильма, становясь пластическим манифестом поколения. И пусть эти безумные танцы на перилах заканчиваются срывом, падением. Зато, лежа на морской гальке, можно послушать шум моря и увидеть брызги салюта. ◆

Евгений Майзель

ЛИРИКА ТВЕРДОГО ТЕЛА

«Иванов»
Автор сценария, режиссер Дмитрий Фалькович
Оператор Жорж Лешаптуа
Художники Катя Эртель, Ирина Корина
В ролях: Матвей Гасиловский, Александр Иванов, Алексей Спицин, Ованес Погосян, Сергей Моисеев, Федор Киселевич, Илья Демичев и другие
Студия научных и популярных фильмов Phenomen Films
Россия – Великобритания
2009/2017

На XVI фестивале дебютов «Дух огня» (Ханты-Мансийск, 1—7 марта 2018 года) главный приз режиссерского жюри, судившего конкурс российских фильмов, завоевал «Иванов» Дмитрия Фальковича. Эта картина, пролежавшая несколько лет на полке, уже успела вызвать самые разные отклики, от скептических до комплиментарных.

12 ноября 1982 года в день избрания Генеральным секретарем ЦК КПСС Юрия Владимировича Андропова девятилетний житель панельной двенадцатиэтажки Саша Иванов (Матвей Гасиловский) узнает, что его родители погибли. Спустя много лет мы видим сироту подросшим, воспитанным бизнесменом за тридцать (Дмитрий Фалькович, обозначенный в титрах как Александр Иванов). Сидя на заднем сиденье автомобиля, он изучает бесконечные ряды уродливой рекламы за окном и терпеливо слушает такой же нескончаемый поток сознания своего шофера (Валерий Гришин) – о шипованной резине, сыровяленной колбасе, любимых телефонах и, конечно, об уродах за рулем, не умеющих водить.

Отступать некуда, кругом Москва – город красивых панорам и аляповатых афиш, запруженных автомобилями улиц и незамолкающих водителей. В ближайший час Иванов даст показания страшному следователю (Федор Киселевич), на следующий день узнает, что бизнес по производству сухариков под угрозой, а бухгалтер под подпиской о невыезде, – и не мешкая вылетит в Киев, сославшись в разговоре с женой на срочную командировку. В Киеве героя встретят суровая, гипнотизирующая его Родина-мать с поднятыми вверх мечом и щитом, пьянящий воздух свободы, ласковые девушки и жажда наживы, устоять перед которой решительно

невозможно. Как и перед девушками. Вместе с партнером по производству сухариков Алексеем Борисовичем Спициным (Алексей Спицин), тоже успевшим сбежать из Москвы в последний момент, Иванов ввязывается в авантюру по приобретению бывшей судоверфи, украденной и теперь распродаваемой местным рейдером Евгением Тарадайко (Сергей Моисеев). Сделка с Тарадайко в последний момент будет отменена, но конфликт, разгоревшийся между сторонами, сыграет в судьбе Иванова решающую роль.

Таков краткий синопсис фильма, задуманного много лет назад при неординарных обстоятельствах. Будущий режиссер (а также автор идеи, продюсер, сценарист и исполнитель главной роли) Дмитрий Фалькович был гендиректором концерна «Нефтяной», куда в середине нулевых пришел работать Борис Немцов. Занимавшийся в концерне GR (выстраиванием отношений с правительством) в период украинской «оранжевой революции» Немцов, как известно, занял сторону Виктора Ющенко и, вернувшись из Украины, дал интервью, в котором назвал поддержку Путиным Януковича «противоестественным союзом чекиста и рецидивиста». Вскоре «Нефтяной» подвергся проверке и было предъявлено обвинение в отмывании двух миллиардов долларов. Так язык Немцова довел до Киева и Фальковича, где тот провел, по собственным словам, два замечательных года. И, вернувшись в 2009 году в Москву, уселся писать сценарий.

Фильм был закончен примерно четыре года спустя и разослан сперва кураторам крупнейших мировых кинофестивалей, а затем отборщикам «Кинотавра». Ни на тех, ни на других особого впечатления он не произвел, после чего автор положил его на полку. И снял с нее лишь недавно, когда «Иванов» был приглашен в российский конкурс дебютов фестиваля «Дух огня», где режиссерское жюри в составе Валерия Тодоровского, Петра Буслова и Андрея Сильвестрова присудило ему главный приз.

Впрочем, удивительно в этой истории вовсе не желание крупного инвестора, ранее драматургии и киноиндустрии чуждого, в переломный момент биографии попробовать свои силы на новом поприще. И даже не то, что эту пробу пусть не сразу, но все-таки признали. (Так ли уж редко люди успешно расширяют свою профессиональную компетенцию? Мало ли талантливых картин, обойденных призами? Или посредственных, но с удачной фестивальной историей?) Удивляет другое: фильм, снятый любителем, оказался любопытнее, нетривиальнее и в конечном счете профессиональнее основной массы современного российского кино про ту же самую реальность.

Удивляет и его эстетическая самостоятельность, для новичка необычная. «Иванов» снят так, как если бы у нас не было ни «Улиц разбитых фонарей» с «Бригадой», ни «Бумера» с «Баблом», ни «Жмурок» Балабанова, ни – отдельно стоящей – «Москвы» Зельдовича, ни вообще всего того узнаваемого ассорти реальности, в которой, казалось бы, мы все – и те, кто снимает, и те, кто смотрит, – обязаны существовать.

«Иванов», режиссер Дмитрий Фалькович

В минималистских эпизодах с продуманной мизансценой, снятых часто статичной камерой (оператор Жорж Лешаптуа – «29 пальм»), скорей различишь подражание Жаку Тати или Тодду Солондзу, чем явное влияние отечественной киношколы.

Есть и другое отличие от большинства отечественных картин о трагических судьбах русского бизнеса, безотносительное к их уровню, иной раз превосходному и дебют Фальковича превосходящему: «Иванов» не сползает (и не возносится) ни в гротеск, ни в карнавал, ни в аллегорию. Привычное существование действующих лиц то ли вне границ права и собственности, то ли на самой этой границе не становится для режиссера соблазном погрузить действие в хтонический фольклор, волшебную сказку или какое-нибудь моралите. Внимательно вглядываясь в бездну, «Иванов» не позволяет бездне вглядеться в себя, в результате фильм остается в пределах медицински строгого реализма со стрелкой, дрожащей между черной deadpan-комедией и драмой, с периодическим отклонением то в одну, то в другую сторону.

Под стать невозмутимой повествовательной интонации «Иванова» и его герой, неизменно сохраняющий не только покерфейс, но и ясность мысли, один простой, но выразительный пример которой приведу. Познакомившись на судоверфи, Тарадайко с Ивановым вспоминают 90-е, и последний признается, что в те годы оставил науку (физику твердого тела), потому что его «обуяла жажда наживы». Тарадайко подхватывает общим пошлым местом, мол, «да, время было трудное», но тот все-таки уточняет: «Не, просто обуяла…»

Обывательский, ленивый тип, стиль, язык мышления, отсылающий, конечно, не только к Сорокину, традиционно упоминаемому в этой связи, но и в равной степени к Пригову и к Рубинштейну и вообще к концептуализму с соц-артом, демонстрируют в фильме не только

комический шофер и его идейный антипод – друг-«русофоб» (Илья Демичев), произносящий вдохновенный монолог об «этой стране». Так говорят и думают почти все мужские персонажи, включая Спицина. Важно, что этот дискурс функционирует в режиме неразличения фактов, домыслов и контекста, порождая в результате бред, более или менее тонко закамуфлированный, например, под житейскую мудрость (в чем и заключен инфернальный юмор этой прозы и этих монологов). Как правило, не пытаясь его оспорить, Иванов где надо сходит за своего, оставаясь на самом деле немножко чужим даже среди своих. Молчание вкупе с редкими репликами, возвращающими точность, превращает Иванова в блюстителя некой рассыпанной, растерянной правды, которую и вслух сказать некому и даже для себя самого не всегда удается полностью собрать и осмыслить. Тем не менее слова для него важны и на ветер он их не бросает, а в тех случаях, когда общение не имеет содержательного смысла, сводясь к приятному времяпрепровождению – как с ночными киевлянками, – герой предпочитает общаться пословицами и стихами, избегая и лжи, и логических ошибок.

Выходит, что Фалькович вывел на экран типаж, ранее в такого рода историях не встречавшийся – или встречавшийся крайне редко (что странно, потому что в самом типаже ничего особенно оригинального нет). Это типаж стороннего наблюдателя. Не резонера, не рефлектирующего участника событий, не безучастного свидетеля, угодившего в крутой замес, а именно немногословного наблюдателя, привыкшего в силу склада ума и образования держаться фактов, но еще больше занятого впитыванием окружающей жизни с ее неподражаемыми логическими, эстетическими, стилистическими парадоксами. Любой персонаж этой картины мог бы отлично вписаться в любой российский фильм о бизнес-войнах, только не Иванов – он всюду окажется лишним. Но и в своем «собственном» фильме, даже находясь в центре событий, он сохраняет неуловимую независимость от происходящего.

Благодаря этой особенности Иванова фильм, названный в его честь – при всей его эллиптичности и несовершенствах, кои каждый может сам подобрать себе по вкусу, – получился не только и даже не столько о бизнес-конфликте, сколько о чем-то совершенно другом, ощущаемом поверх всех этих фабульных подробностей. Как, в общем, и положено искусству. Да, это мини-одиссея между сциллой ментов и харибдой бандитов; рассказ о том, как беглые российские инвесторы перешли дорогу не тому человеку не в том месте; о том, что в Москве прокурор, а в Киеве дядька, – но не в этом суть. Если присмотреться не к синопсису, а к самой картине, быстро выяснится, что в первую очередь перед нами фильм о человеке, проживающем свою жизнь день за днем, вечер за вечером, минута за минутой – до тех пор, пока они бегут. Конечно, в 75 минут экранного времени вошли лишь несколько десятков сцен из этой жизни, но по ним видно, что посещения консерватории (с женой), ночных клубов (с друзьями и девушками), галереи современного искусства, киевского Гидропарка, фитнес-центров, танцевальных вечеров

под открытым небом (в одиночку) занимают гораздо больше времени, чем судьбоносные стрелки с деловыми партнерами. Именно этот «культурный досуг» с его чередованием фактур, а вовсе не решения, принимаемые на встречах, и есть материя фильма и непосредственная реальность героя. Иванов обращен в зрение и слух, а мир вокруг него – в бескрайний, немного хаотичный музей современного, и не только современного, искусства, в котором каждое явление – экспонат. Панорамы двух любимых столиц представлены в этом музее на равных с дурацкими афишами и рингтонами телефонов: «Угадай, кто звонит» у шофера, «Славься, отечество» у друга – хулителя России. Сирота, как мы почему-то вспоминаем к финалу, Иванов тянется к разным формам коллективного опыта и исторической памяти. Поздним вечером он легко может сорваться на правый берег Днепра, чтобы в оцепенелой задумчивости бродить по мемориальному комплексу вдоль Аллеи Героев, вглядываясь в фигуры и лица барельефа, охваченные великой войной, великими страстями, великими свершениями.

Но никакое полноценное житие не может обойтись без священного обряда передачи знания, и несколько дней Иванов пытается вспомнить день, когда выходила еженедельная детская программа советского телевидения «В гостях у сказки», а когда вспоминает, звонит сообщить об этом сыну. Опыт жизни героя учит, что не так уж много действительно важных вещей мы можем рассказать своим близким. Дни выхода в эфир «В гостях у сказки», показывавшей сказочные фильмы, очевидно, и есть та ценная и ключевая информация, после передачи которой отцовскую миссию можно считать выполненной, а экспозицию осмотренной. Теперь музей, открытый лишь для него одного, придется покинуть. Осторожно, двери закрываются. ◆

Елена Стишова

ЛЕГЕНДА И ХРОНИКА

«Собибор»
Автор сценария Константин Хабенский при участии Александра Адабашьяна, Анны Чернаковой, Ильи Васильева, Андрея Назарова
Режиссер Константин Хабенский
Оператор Рамунас Грейчюс
Художник Юргита Гердвилайте
Композитор Кузьма Бодров
В ролях: Константин Хабенский, Кристофер Ламберт, Фелисе Янкелль, Дайнюс Казлаускас, Сергей Годин, Роман Агеев, Гела Месхи, Михалина Ольшанская, Мария Кожевникова, Вольфганг Черны и другие
«Патриот Продакшнс»
Россия
2018

Два плана гусиной стаи в «Собиборе» – цитата из дока Клода Ланцмана[1] о восстании в этом лагере смерти выполняет в фильме внесюжетную, но важнейшую функцию. Монтажные врезки с гусями встраивают фильм режиссера Константина Хабенского в мировой кинематографический мартиролог о мучениках и героях Холокоста. Со слов Иегуды Лернера, бывшего узника Собибора и участника восстания 14 октября 1943 года, неугомонных гусей запускали во двор концлагеря, чтобы своим «га-га-га» птицы заглушали крики обреченных – тех, кого гнали в газовые камеры. Конвой таким образом старался предотвратить возможную панику в хвосте колонны. Орднунг есть орднунг. Национальная страсть к порядку, педантизм лагерной зондеркоманды окажется едва ли не решающим условием в успехе восстания, возглавленного Александром Печерским, лейтенантом советской армии.

Помимо программной цитаты в фильме есть аллюзии, похоже, лично мои, на хрестоматийные мемы отечественного кино. Сцена корчевки неприступного с виду пня – работа, за которую взялся Печерский, спасая солагерника от расстрела, – по мере махов топора, мелькающего над головой теряющего силы героя, срифмовалась в моей зрительской памяти со знаменитой сценой из райзмановского «Коммуниста»: Губанов – Урбанский в отчаянии рубит топором ствол дерева.

Когда бы не пристальное наблюдение палача, отсчитывающего пять минут, назначенных на исполнение работы, кадры могли бы быть еще экспрессивнее. Но режиссер Хабенский держит в уме «предлагаемые обстоятельства» и обуздывает темперамент актера Хабенского, исполнителя роли Печерского. Этот человек, Александр Печерский, мог бы смотреться

1. «Собибор, 14 октября 1943 года, 16 часов» (Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures).

«Собибор», режиссер Константин Хабенский

в фильме как античный герой, и художественная гипербола не была бы насилием над реальностью. Повода для вольной режиссерской стилистики не дает прежде всего драматургия, понуждая держаться в рамках квазидокументального сюжета с линейным нарративом без метафор, флэшбэков и лирических отступлений. Сценарий, написанный на материале большого корпуса воспоминаний, в том числе самого Александра Печерского, свидетельств, собранных в «Черной книге», и кинематографических апокрифов, не ставит своей задачей «дерзать от первого лица». Нет, здесь доминирует объективный подход, но он не исключает скрытых и явных ссылок на реальные события. Fiction и non-fiction переплетены в материале сценария и в режиссерской стилистике. Легенда и хроника сопрягаются как бог послал, вне художественной концепции. Именно здесь, мне кажется, таятся драматургические просчеты проекта.

Большая часть эпизодов строится на кинематографических стереотипах Холокоста, все еще кровавых, все еще инстинктивно отторгаемых глазом. Вот железнодорожный состав подкатил к платформе местечка Собибор. Множество людей заполонили плац перед входом в лагерь. Очередные жертвы газовой камеры не знают, не чувствуют: настал их последний час. Переговариваются с охраной, получают уверения, что семьи разлучат только на время медосмотра и душа. Обнаженные женщины неторопливой стайкой направляются в душ: мол, два дня в пути, в самый раз сполоснуться. Ну а чуть спустя нам покажут – крупно – похожие на душевые головки устройства, через которые запускается газ, падающие тела, душераздирающие крики. Когда агония стихнет, сквозь потолочное окно мы увидим наблюдателя по кличке Банщик. На сленге концлагерей так называлась обслуга газовой камеры.

Окно в потолке газовой камеры – это конкретно про Собибор, со слов выживших свидетелей. Постановочные эпизоды завязки – прибытие поезда с обреченными, их истерическая надежда на жизнь, признаки стокгольмского синдрома – воспроизводят душераздирающие, но, на мой вкус, ставшие кинематографическим общим местом стандарты геноцида в нацистских лагерях. А меня мучает вопрос: неужели никто из интернированных хоть краешком уха, по сарафанному радио не слышал о Ванзее, где нацистской верхушкой в январе 1942 года был принят вердикт об «окончательном решении еврейского вопроса» способом массового, поточного, промышленного уничтожения? Неужели богатые евреи, привезенные на убой целыми семьями, прошедшие сегрегацию и поражение в правах, ограбленные, униженные дальше некуда, все еще доверяют своим палачам? Или это феномен психологической защиты?

Чувствую, моя риторика сродни сакраментальному «почему евреи не сопротивлялись?», и умолкаю, чтобы вернуться чуть ниже к неотвеченному вопросу.

Итак, фильм. Скорее всего, задача завязки – пригласить современного зрителя в ад. И параллельно экспонировать долгоиграющие темы геноцида евреев: жестокость и вероломство германского нацизма, покорность измученных и сломленных людей. В сценарии не предусмотрены ни психологические мотивировки, ни разработка характеров. Запоминается герой Кристофера Ламберта – комендант лагеря Карл Френцель. Он выделяется из массы не должностью главного убийцы, а длинным монологом-самооправданием, попыткой вывести свой пещерный антисемитизм из несложившегося брака с возлюбленной – еврейкой. Запрет отца, травма, и кто должен понести наказание, как не евреи?

Зрительский шок как усилитель памяти тоже работает. Несчастный по прозвищу Поротая Жопа то и дело спускает штаны, чтобы получить ремнем от офицера-садиста. Изощренные издевательства как развлечение для дуреющего от вседозволенности лагерного персонала, слезливая покорность несчастных, чьи дни сочтены, – кадров человеческого унижения более чем достаточно в фильме для создания пунктирного абриса «рабочей обстановки» в Собиборе.

В сценарий почему-то не попал Иегуда Лернер, активный помощник Печерского, который оказался в Собиборе шестнадцатилетним юношей транзитом из Варшавского гетто. В интервью Клоду Ланцману (1979 год!) он, уже зрелый человек, ветеран войны, говорит: «Мы боролись за право умереть мужчинами».

Но есть Шломо, тоже персонаж реальный. Долговязый парень, ювелир, – единственный, кто имеет в фильме свою «историю». Доставлен в лагерь со своей семьей: отец, мать, младшая сестренка. Они погибли в день приезда. А Шломо, сказавшийся ювелиром, пока остался в мастерской, где стол ломится от золота, снятого с мертвых.

В контрасте с вымыслом сценаристов эпизоды non-fiction, пусть и беллетристически обработанные, смотрятся как хроника лагерного быта. К примеру, документально подтвержденный отказ Печерского получить кусок хлеба из рук гестаповца как символический выигрыш в поединке. Сбережение человеческого достоинства на грани голодного обморока, дерзкий вызов врагу, чреватый немедленной расплатой, конечно же, ассоциируется с незабываемым бондарчуковским «Я после первой не закусываю».

Режиссер Хабенский не выбирал сценарий лично – он ему достался. Сложилось так, что приглашенный на главную роль актер стал режиссером уже запущенного в производство фильма «Легенда о Собиборе» (первое название). В Литве на тот момент был построен макет лагеря, воссозданный по сохранившимся чертежам. И кастинг был проведен. И съемочная группа собрана.

Хабенский знал, что предстоит сложная постановочная картина с массовками, групповками, работа с нерусскоязычными актерами, – короче, только сам Хабенский может ответить на вопрос, как он решился на такой, скажу прямо, безумный шаг. Отчасти, я думаю, по храбрости неведения. Однако благодаря рисковому броску в неизвестность в России с *огромным историческим опозданием* снят игровой фильм о единственном успешном восстании в фашистском лагере смерти, организованном и возглавленном пленным офицером советской армии, этническим евреем Александром Печерским.

Я не случайно расставила определения в такой последовательности. Для самого Печерского, подвергнутого репрессиям в годы борьбы с космополитизмом, не получившего при жизни ни единой правительственной награды, в то время как его чтил весь свободный мир, – для него самого так вопрос не стоял: кто он в первую очередь – советский офицер или еврей, обреченный на унификацию в годы геноцида. Он был цельной личностью. По всему, личностью героического склада.

Хабенский играет человека командирской складки, бесстрашного, рискового, талантливого организатора – он поднял восстание ровно через шесть недель после того, как шагнул за колючку Собибора и сразу оценил обстановку: все, это хана. Готовил восстание под круглосуточным наблюдением неленивой обслуги лагеря.

Линия подготовки восстания в сценарии едва намечена, она не считывается. Я так и не поняла, есть ли среди «девятки» комитета восстания Аркадий Вайспапир, тоже фронтовик, да и сама «девятка» на экране не опознается. И только в предфинальных – и лучших – частях фильма захватывают слаженные действия повстанцев.

Печерский задумал план молниеносной ликвидации двенадцати офицеров лагерного гарнизона, находящихся в этот день в лагере при исполнении обязанностей. Вообще-то, их было шестнадцать плюс охрана из украинских добровольцев – о них в фильме ни слова.

«Собибор»

Важные подробности из рассказа Иегуды Лернера, участника этой операции: ребята-плотники по приказу Печерского заточили свои топоры, как лезвие опасной бритвы. Прятали топоры под одеждой. Большинство впервые пошли на врага с оружием, пусть и холодным. На успех операции сработала пресловутая немецкая пунктуальность. Всех офицеров пригласили – заманили в мастерские: кого-то на примерку кожаного плаща, кого-то в ювелирку. Они являлись минута в минуту, не чуя опасности, запросто снимали ремень с кобурой и падали с раскроенным черепом. Входил следующий, и все повторялось один в один.

Своей актерской харизмой Хабенский латает драматургические бреши. Каждое его появление в кадре работает на правду характера и на правду обстоятельств.

В Печерском, как его играет Хабенский, нет ни еврейской идеологии, ни еврейского сантимента. По прибытии в лагерь однажды он снимет штаны перед солагерниками, чтобы отвести их опасения: а еврей ли этот парень из России? Пройдет время, и они скажут ему с полным доверием: слушай сюда, нам нужен Моисей!

Для ассимилированного в советской стране еврея нормально не знать ни идиш, ни идиш-культуру, учиться в советской школе, русский язык считать родным и петь советские песни. Выросший в стране, где, согласно риторике, национальный вопрос снят с повестки дня, где, по слову поэта, жили «единым человечьим общежитьем», лейтенант в котле под Вязьмой попадает в плен, в Минский концлагерь, а после селекции в лагерь смерти, где, согласно протоколам Ванзее, педантично, день за днем исполняется «окончательное решение еврейского вопроса».

Единой и трагической судьбой соединены не сопоставимые ни в чем люди, виновные лишь в том, что в них течет еврейская кровь. Фактор крови – вот сердцевина этой драмы, никак, впрочем, не осмысленная в рамках данного сюжета. Экзистенциальные мотивировки индивидуального поведения лагерников не в фокусе создателей фильма. А ведь они еще как были! Я уверена, что Печерский не страдал комплексом вины за свое еврейское происхождение, и это сыграло свою роль в его решимости восстать, бросить вызов палачам, року унизительной смерти. Силой своего несмирения он увлек и тех, кто прошел все круги ада – жил за чертой оседлости, был изгоем, отвергнутым всеми: страной, где родился; друзьями; соседями во многих поколениях; странами, которые опускали шлагбаум перед беженцами от нацистского режима. Да и другими авторитетными институтами, проповедниками человечности, которые делали вид, что ничего такого не происходит. Короче, евреев предал весь мир.

Не потому ли до сих пор актуален все тот же вопрос: почему евреи шли на убой с покорностью жертвенных овец? Парадоксально, но факт: тем же самым вопросом встречали уцелевших узников концлагерей на исторической родине, в Израиле. Соотечественники, не познавшие такой судьбы, жестко отнеслись к жертвам нацизма. Те замолчали и молчали до процесса Эйхмана. Тут и понадобились свидетели. И тогда случайно уцелевшие в геноциде рассказали то, о чем никто не спрашивал и не хотел слышать. Только после процесса жертвы нацизма получили финансовую помощь государства и моральную поддержку в обществе.

Уже известны и многократно описаны факты еврейского Сопротивления. И все равно продолжает аукаться так и не отвеченное «почему?». Недавно по каналу «Совершенно секретно» слушала интервью с президентом Российского еврейского конгресса Юрием Каннером. Среди ряда причин пассивности интернированных евреев одной из основных он считает отсутствие опыта борьбы с врагом, причем с врагом вооруженным. Печерский, прошедший страшные бои на Восточном фронте, имел опыт бойца, солдата и обладал иным самосознанием, иной ментальностью, чем большинство его собратьев по крови. Фильм не акцентирует этот мотив образными средствами. Мол, все и так понятно. Типа «два мира, два Шапиро». Прошу прощения за просторечную поговорку, но вот ровно тот случай, когда она к слову.

Этот казус, представленный в фильме как данность, volens nolens вносит в «Собибор» грубый идеологический акцент: мол, четыреста евреев вывел за лагерные ворота советский офицер. То, что и он был евреем, имеет лишь косвенное значение. Не дай бог, кто-то спроецирует картину в популярный ныне и опущенный до попсы дискурс «наших побед».

Такой трактовке мешают факты из жизни Печерского и против них не попрешь. Проклятие еврейства догнало героя на родине.

За подвиг родина отплатила ему по полной. Сначала – штрафбатом (должен искупить позор плена!), позже – несложившейся послевоенной судьбой, поражением в правах. Его не выпустили как свидетеля на Нюрнбергский процесс, не дали визу в США на премьеру англо-югославского «Побега из Собибора», фильма, где в роли Печерского снялся Рутгер Хауэр.

Все это остается за рамками кадра, в пространстве открытого финала, где режиссер резко поменял жесткую стилистику парадока на метафизику. Фильм завершается долгим тревелингом: Шломо бежит и бежит (в режиме рапида) через луг к лесу, чтобы потом, уже после войны, оказаться в Бразилии и, по некоторым источникам, в одиночку охотиться на фашистских военных преступников – их немало скрывалось в Латинской Америке. Об этом мы прочитаем в финальных титрах, подтверждающих исторический статус фильма.

P.S. Еще до выхода «Собибора» на российские экраны было очевидно: это общественно-политическое событие международного масштаба. Фильм смотрели в Кнессете, в Федеральном собрании, в штаб-квартире ООН. Европейская премьера состоялась в Варшаве, многие страны купили картину для проката.

На мой взгляд, именно для нас, для России, такой фильм важен особенно. Он болезненно резонирует в советской истории, в личной истории многих и многих российских евреев. Хотелось бы верить, что «Собибор» снял последний запрет на обращение к сюжетам Холокоста – внутреннюю цензуру. ◆

Ху Цянь

СЛОН СИДИТ СПОКОЙНО

Рассказы из сборника Ху Цяня «Большая трещина» – Hu Qian. Da Lie (大裂), – выпущенного пекинским издательством «Цзючжоу чубаньшэ» в январе 2017 года.
«Слон сидит спокойно»: 大象席地而坐 Da xiang xi di er zuo.
«Надолго закрытые глаза»: 漫长的闭眼 Man chang de bi yan.
«Свидание»: 约会 Yue hui.

Ху Цянь – псевдоним режиссера Ху Бо (1988–2017). О нем и его единственном фильме «Слон сидит спокойно» см. в этом номере статью Антона Долина «Против света».

© «Искусство кино», перевод с китайского, 2018

Впервые я услышал эту историю дома у Ли Кая, он рассказывал, что в зоопарке Хуаляня[1] есть огромный слон.

– Он, мать его, все время сидит. Может, его кто-то постоянно вилами тыкает, а может, он просто любит сидеть. А потом люди подбегают и смотрят, ухватившись за ограду, некоторые бросают ему еду, но он не обращает внимания.

Так рассказывал Ли Кай, а еще он добавил, что всегда мечтал увидеть этого слона, и было это год назад. А позавчера Ли Кай выбросился с крыши из-за измены жены. Однако я знал, что жизнь жены его не особо интересовала. В тот день, когда Ли Кай вернулся домой, он на самом деле должен был уехать в командировку, но обнаружил, что надел кожаные ботинки из разных пар, видно, из-за многолетнего приема снотворного с головой стало совсем плохо. Он поменял билеты на другую дату и отправился домой. Дверь оказалась, по всей видимости, заперта изнутри, так как ключом он ее открыть не смог. Когда он наконец попал в квартиру, то увидел, что одежда жены в полном беспорядке.

Ли Кай произнес:

– Я ищу свои кожаные ботинки.

Жена ответила:

– Они все в тумбе для обуви.

Ли Кай перерыл всю тумбу и в итоге все-таки нашел пару одинаковых ботинок. Он уж было собрался уходить, но вдруг увидел на губе жены след от укуса. Я так думаю, что снотворного он принимал недостаточно, раз заметил этот след.

– В доме кто-то есть? – спросил он.

– Вообще никого. А ты зачем вернулся?

←
Ху Бо

1. Хуалянь – город на восточном побережье Тайваня. – *Здесь и далее прим. переводчика.*

– За вещами.

– Так ты тут останешься?

– В смысле?

– Ты дома будешь?

Жена, очевидно, пребывала в растерянности.

Вот тогда Ли Кай и пошел искать. Сначала посмотрел в туалете, потом – в спальне, даже шкаф специально переворошил. Уж не знаю, каким образом он в итоге догадался, но, как бы там ни было, открыл дверцу их несуразно огромной стиральной машинки, в которой его жена каждую неделю стирала постельные принадлежности и покрывала. Когда он открыл дверцу, я был внутри.

Ли Кай спросил:

– Эта пара ботинок твоя?

Я ответил:

– Да.

Машинка стояла на балконе, я как раз обдумывал, как мне из нее выбраться. На самом деле я не представлял, как это сделать, но голову уже высунул.

Тут я увидел, как Ли Кай открыл окно и прыгнул вниз. Я не услышал никаких звуков. Его жена бросилась к подоконнику, перегнулась через него и уставилась вниз.

А я сбежал, не забыв прихватить забытые в прошлый раз ботинки. Его жена мне тогда подарила новые, поэтому старые я и забыл у них дома.

А теперь в последние два дня во всех газетах печатают новость о том, что «бедный «белый воротничок» из-за измены жены покончил с собой». Люди, обсуждавшие эту новость, разделились на два лагеря: одни ругали жену, другие – меня. Мой просчет главным образом заключался в том, что я думал, что Ли Кай ни капельки не любит свою жену. В действительности я тоже ее не любил, просто я ухаживал за одной женщиной, но безуспешно, поэтому и начал отношения с женой Ли Кая, ведь в университете мы с ним были хорошими друзьями.

А потом та женщина, за которой я ухаживал, переехала в Тайбэй, и я последовал за ней.

Она всегда была занята, у нее всегда были неотложные дела, а я ничего не делал, потому что мне нечем было заняться. Когда у меня кончались деньги, я отправлялся на собрания, где мы обдумывали сценарии. Там было полно таких, как я. Мы сидели, предлагали идеи по какому-либо проекту, несли всякий вздор, а потом каждый автор вносил какие-то деньги. Я ни одного слова не помог им написать, просто говорил какую-то ерунду, поэтому и получал не так много. У меня было трое знакомых, которые смогли протащить меня на эти собрания. Один из них писал пьесы, он был уже женат. Второй – мой университетский однокурсник, который какое-то время назад снял

фильм, получивший довольно неплохие отзывы. И еще моя бывшая девушка, основной профессией которой было написание сценариев. Таким образом, когда я кому-то из них жаловался на нехватку денег, они приводили меня на собрание сценаристов, они вовсе не собирались заводить со мной какие-либо рабочие отношения, просто боялись, что я, возможно, однажды могу умереть, и только поэтому помогали мне. Но я и не предполагал, что уже сменивший профессию Ли Кай проявит такую решительность. Однажды мы с тем однокурсником-режиссером поехали кататься на мотоциклах. Одна машина заехала на разделительную линию, я вильнул в сторону и в итоге упал в придорожную канаву прямо рядом с обрывом. Не будь этой канавы, то я скатился бы с горы высотой сто метров. Друг встревоженно подбежал ко мне. Я пребывал в некотором замешательстве, потому что не понимал, свалился ли я со скалы или цел и невредим, для меня это был бы относительно неплохой способ завершить жизнь. Однако я все-таки ощутил радость. А тут еще мой однокурсник рассказал о собрании сценаристов по одному крупному проекту, и сейчас я смог уехать в Тайбэй именно ради этих денег.

Сразу по прибытии я отправился в офис «Чжунхуа Телеком»[2] за новой сим-картой. Здесь было три стойки. За одной пожилая женщина покупала телефон, она уже там час сидела. У другой стойки был старик, которому надо было поменять сим-карту, думаю, он там провел еще больше времени. А мы, девятнадцать человек, скопились у третьей стойки. Не хочу в старости становиться таким, как эти двое.

Я сменил симку, позвонил ей и произнес:

– Это я.

– Ты сменил номер?

Возможно, она не хотела отвечать на мой звонок.

– Нет, я сейчас в Тайбэе.

– Правда?

– Я поменял сим-карту на улице Эмэй в районе Симэньдина[3].

– Зачем ты приехал?

– Просто посмотреть город и тебя заодно увидеть.

– С ума сошел? У меня нет времени ходить с тобой, у меня очень плотный график.

– Да ничего страшного, давай просто пообедаем.

– Нет, вечером у меня уже назначена встреча. Эти писатели такие все высокомерные, трудно с ними вести переговоры, – произнесла она.

– Давай тогда просто перекусим поздно вечером?

– Может быть… Попозже созвонимся.

Она повесила трубку.

Я сходил в магазин и купил шлепанцы, снял кожаные ботинки, те самые, которые забрал из дома Ли Кая, и засунул их в сумку. Больше всего места в сумке занимали именно эти ботинки. Поэтому

2. «Чжунхуа Телеком» (Chunghwa Telecom) – одна из трех самых крупных телекоммуникационных компаний на Тайване.

3. Симэньдин – торгово-развлекательный квартал в Тайбэе с многочисленными барами, ресторанами, ночными клубами. Первая на Тайване пешеходная зона также находится в этом районе.

я снова их достал и выкинул в мусорный бак. А вовсе не из-за моего переживания, что их носил Ли Кай.

После этого, купив пива, я уселся у входа в супермаркет. Там стояли две круглые табуретки, и я оккупировал обе. Какой-то мужчина из Юго-Восточной Азии хотел присесть, но я не снял пиво со второй табуретки, поэтому он постоял немного и ушел. Если бы дело было у него на родине, я бы не осмелился так поступить. Я прождал с пяти часов вечера до десяти, периодически отлучаясь в соседнюю гостиницу в туалет. Каждый раз мне везло: когда я уходил, никто не занимал ни одну табуретку. В этом году это было самое большое мое везение. Только стукнуло десять, я сразу набрал ее номер.

– Приезжай в Шилинь[4], – сказала она.

Я отправился туда, где прождал еще полчаса у входа в кафе. Наконец она вышла.

С ней был тот писатель и еще один мужик, непонятно чем занимавшийся. Они попрощались у входа. У нее на лице была улыбка, у писателя тоже, и непонятно кто тоже улыбался. Мне казалось, что писатель этот такой несговорчивый, потому что хотел чаще встречаться с ней, ведь она такая красавица.

Когда они распрощались, я помахал ей рукой.

Я смотрел на нее, и она спросила:

– Что?

– Да ничего.

– А зачем тогда смотришь?

– А на что мне смотреть?

– Откуда я знаю? Мне не нравится, когда на меня пялятся.

– Да ладно тебе!

Мы шли по улице и остановили выбор на казавшемся популярным старом ресторанчике, который специализировался на блюдах из гусятины.

Она как будто не ела весь день – съела целую гусиную ногу и еще что-то вроде свиного студня. Мне же еда в рот не лезла.

– Зачем ты меня искал?

Она вытерла рот.

– Чтобы побыть с тобой немного.

– И поэтому примчался?

– Мне нечего было делать, а с тобой я чувствую себя спокойно и свободно.

– Вряд ли у нас что-то получится, мы с тобой не пара. Поэтому зря ты так далеко примчался, бесполезно это.

– А кто тебе пара?

– В любом случае не ты. Потому что ты не знаешь, какая я, и я тебя никогда не могу понять.

– Звучит и правда как-то очень сложно.

– Да, твои язвительные подколы заставляют людей чувствовать себя неуютно. Мне некомфортно рядом с тобой.

4. Шилинь – один из самых известных ночных рынков Тайваня, где можно купить сувениры, одежду, обувь, игрушки и попробовать традиционную китайскую еду.

– Два дня назад я переспал с женой одного друга, он нас застукал и выбросился с крыши. В Тайбэй я приехал, чтобы как-то пережить это, развеяться.

– Зачем ты это сделал?

– Потому что ты не хотела встречаться со мной.

– После того как ты мне это сейчас рассказал, я тем более не захочу с тобой встречаться.

– Рассказал бы или не рассказал, мне все равно стало бы все труднее встречаться с тобой.

Она слегка нахмурилась, а я внимательно наблюдал за ней. Мне хотелось найти в ней какой-то изъян, чтобы хоть как-то выбраться из этой тьмы.

Мы вышли из ресторанчика и метров через пятьсот дошли до улицы Тунхэ на берегу реки. Там мы нашли место, где можно было посидеть. С ней нельзя было пойти туда, где пьют алкоголь, потому что она каждый раз делала лишь пару глотков, заставляя окружающих нервничать.

Я спросил:

– Что сказал тот писатель?

– Ему не нравится сценарий, он хочет сам все сделать.

– Но ведь писатели не пишут сценарии, ты ему это сказала?

– Я не могла ему такое сказать.

– Ты скажи ему: да, вы можете сами все сделать, но написать сценарий не сможете.

– Ты думаешь, так можно кого-то уговорить?

– Сто раз уже проверено на практике. Я хожу на собрания сценаристов, и когда приходит автор рукописи, он всегда недоволен. Я так всегда и говорил, что вы, конечно, можете и сами написать сценарий, но через месяц принесете кучу дерьма, а все здесь присутствующие, прочитав, не только не скажут вам правду, но еще и похвалят.

– Ты не боишься, что дело тогда совсем разладится?

– Он уже подписал контракт, и если все разладится, то он не получит оставшихся денег, к тому же авторские права он уже отдал.

– У меня язык не повернется так сказать.

– Но когда ты общаешься со мной, язык у тебя поворачивается.

– Потому что ты постоянно мне надоедаешь.

– Поначалу все было не так.

– Да, поначалу было не так, но, пообщавшись подольше, я поняла, что мне это не подходит, я чувствую себя неуютно.

– Ты уже говорила, что тебе неуютно, но я не считаю, что человеку вообще когда-либо бывает уютно.

– Это с тобой так. У меня есть человек, который мне нравится, с ним мне очень комфортно.

– Как давно вы познакомились?

– Полгода назад.

– А потом что?

– У нас все хорошо.

– Что именно хорошо?

– Он чуткий, отзывчивый, ко мне прекрасно относится. Я радуюсь, когда вижу его.

– А чего ж тогда за полгода никакого прогресса?

Она промолчала. Я уловил неприятный запах, идущий вроде бы от реки, а вроде и нет, оглянулся – вот в чем дело: в нашу сторону направлялись два мужика из Юго-Восточной Азии. Она пододвинулась ко мне, я обнял ее и подтянул к себе поближе, а она не стала уклоняться. И раньше так было: я обнимал ее, и она не сопротивлялась. И еще раньше тоже, всегда так было.

Когда мужики прошли мимо нас, она оттолкнула мою руку и отсела.

– Ты все это время живешь в Тайбэе? – спросил я.

– Да, заканчиваю работу – и домой.

– Давай я свожу тебя в Хуалянь, покажу кое-что.

– Я не поеду.

– Ты же не знаешь, что там увидишь, а сразу отказываешься. Ну раз ты не поедешь, то я тебе расскажу, это самое забавное из того, что я слышал. Там в зоопарке сидит огромный слон, целыми днями сидит.

– Действительно забавно.

Она подняла на меня глаза.

– Это год назад рассказал мне друг, тот, который два дня назад спрыгнул вниз, я ведь только что говорил. Не понимаю почему… Ты правда не поедешь?

– Я не хочу никуда с тобой ехать.

– А почему тогда ты сидишь здесь? – сорвалось у меня с языка.

– Тогда я ухожу.

Она встала.

Я потянул ее за руку, и она села обратно. Мне стало скучно.

– Иди, – сказал я.

Она поднялась, но я не двигался. Она посмотрела на меня.

– Ты со мной не пойдешь?

– Зачем?

– Я не хочу, чтобы ты оставался тут один.

– Правда не хочешь?

Она с ненавистью взглянула на меня и пошла прочь.

Я хотел еще чуть-чуть посидеть на берегу, но все-таки беспокоился за нее, поэтому шел за ней на расстоянии двухсот метров. Она жила совсем недалеко отсюда, по пути она дважды смотрела карту в телефоне, это всего-то на нескольких сотнях метров. Мы дошли до того отеля, я увидел, что она заходит внутрь, и ушел.

Поздней ночью я нашел гостиницу рядом с аэропортом, в номере окна были двухкамерные, и я мог видеть, как взлетают и садятся

самолеты, но не слышал ни звука. Днем этот номер выглядел очень мрачным, так как был далеко от насыщенных жизнью городских районов, и поэтому я мог часами сидеть на стуле. В эти два дня я вставал в первой половине дня, в обед шел на улицу и ел бэнто[5], вечером возвращался с пивом, усаживался на стул и смотрел на аэропорт.

Проведя так два дня в гостинице, на третий день я собрал вещи и отправился в Хуалянь. Сто двадцать километров поезд преодолел за три часа. Это место можно считать небольшим поселком с ночными рынками, полностью ориентированными на туристов. Здесь продавали знаменитого жареного кабана, по вкусу он напоминал крафт-бумагу, но люди ели с огромным аппетитом и удовольствием. Они прилетали сюда за две тысячи километров, покупали эту крафт-бумагу, ели ее и рассылали друзьям, рассказывая, что это – знаменитый жареный кабан Алишань[6]. Я провел в этом поселке два дня, постоянно находясь на улице, в самой жаре, потому что сухой и горячий воздух мог чуть-чуть смягчить мое беспокойство. Кроме ночных рынков интерес тут представлял еще и хозяин гостевого дома, где я остановился, – мужчина средних лет с крашеными светлыми волосами. Когда я днем выходил, он стоял у дверей.

– Чем ты занимаешься? – спросил он.

– Электрогазовой сваркой, – ответил я.

– Сваркой?

– Да, свариваю разные железные предметы.

Я не врал, мой отец немного умел это делать, поэтому и я тоже умел чуть-чуть. Несколько лет назад я даже какое-то время работал в мастерской, где варили железные двери.

– Это хорошо, – сказал он.

Я не знал, что в этом хорошего.

– А вы?

– А я бродяга.

– У бродяги такой огромный дом?

– В молодости я объездил весь мир, а сейчас постарел, вот и обосновался здесь, это хорошее место, спокойное.

– Да, действительно очень спокойное.

– Сейчас я занимаюсь резьбой по дереву. В твоей комнате нет, а вот в гостиной стол и все, что в коридоре, – это все моя работа.

– Круто!

– Электрогазосварка – это ведь почти то же самое?

– Нет, с помощью нее делают железные ворота, вывески.

– Когда занимаешься резьбой по дереву, можно общаться с деревом, и от этого чувствуешь умиротворение, я люблю деревья, мне очень комфортно с ними разговаривать.

Услышав слово «комфортно», я загрустил и произнес:

– У меня болит голова, не подскажете, где тут аптека?

5. Бэнто – однопорционная упакованная еда, обед на вынос в японском стиле.

6. Алишань – горный район на Тайване. Здесь находится Алишаньский национальный природный парк – зона отдыха и природный заповедник.

Он немного сбился, возможно, обычно туристы слушали его рассказы около часа, потом, вдохновленные, шли в гостиную потрогать стол и поговорить, им тоже казалось, что они общаются с деревом, и они испытывали умиротворение. Но для меня все в этом гостевом доме: гитара, книжные полки, телевизор, мусорные ведра, запах пота, а еще кондиционер в моей комнате – пошло оно все на…

Я записался на две экскурсии. На второй день, когда я утром ждал водителя, почувствовал, что немного болит живот, и после получаса ожидания пошел в туалет интернет-кафе, которое находилось напротив. В этот момент позвонил водитель и просил меня поторопиться. Я ответил: сейчас-сейчас. Выйдя из туалета, я еще остановился за спиной у одного игрока, дождался, когда он доиграет раунд, вышел на улицу и сел в машину. Водитель потом всю дорогу сидел с недовольным лицом.

Первая экскурсия была на самую высокую местную гору. Чтобы туда добраться, надо было пройти по каменистой дороге вдоль горного ручья, в шлепанцах это было тяжело. Путь был неблизкий – несколько километров, наверху нависал утес, а внизу протекала речка с берегами из белой глины. Когда я дошел до конца дороги, ноги распухли, я был весь в поту. Я уселся на большой валун и уставился на вывеску над железными воротами: «Закрытый участок территории». Через какое-то время к воротам подошла женщина, открыла их и зашла внутрь. Она хотела заново закрыть ворота, но железный брус никак не хотел попадать в скважину, да и дверь была тяжелая. Наверняка это из-за плохой газовой сварки. Минут десять она пыталась запереть ворота, а мне не хотелось идти ей помогать, хотя я видел, что дверные петли перекосило из-за того камня. Смеясь, подошли двое мужчин средних лет со словами: «Мы поможем!» Они, так же веселясь, приподняли дверь, брус вошел в скважину, теперь были веселы все трое. После того как дверь была закрыта, женщина ушла по дороге, которая еще не была отремонтирована. Двое мужчин переглянулись, они по-прежнему выглядели веселыми.

По той же каменистой дороге я пошел обратно, по дороге на берегу реки увидел мертвую птицу. В прошлом году я завел собаку породы шиба-ину[7], но продавец дал мне больную, она подхватила чумку и парвовирусную инфекцию, ее каждый день тошнило паразитами. Я ухаживал за ней полмесяца, каждый день вставал, насильно вливал в ее пасть лекарство и делал уколы. Однажды утром она словно всхлипнула, но я был слишком усталым, ведь я сделал ей примерно пятьдесят уколов. А когда в обед я подошел к ней, ноги ее уже окоченели и язык высунулся наружу. Думаю, паразиты в ее теле были все еще живы.

На следующий день я поехал на другую экскурсию. Мы приехали к другой горе, наверху клубились облака, а еще тут было море цветов – оранжевых лилейников. Одна деревушка выглядела прямо как швейцарская, но какой от этого прок. В автобусе были

7. Шиба-ину (сиба-ину) – порода охотничьих собак; была выведена на острове Хонсю. В 1936 году объявлена национальным достоянием Японии.

представители еще одного турагентства, они отвечали за разные маршруты, четыре человека умели говорить на миньнаньском диалекте[8], и на нем они и общались.

Полпути я их слушал, но потом не сдержался.

– Вам обязательно говорить на миньнаньском диалекте: в автобусе только я вас не понимаю, что это, мать вашу, такое?

– Эй, ты чего материшься?

– Где я матерился?

– Ты выматерился.

– А вы тогда не говорите на диалекте!

После этого все замолчали. Этот человек наверняка хотел вышвырнуть меня из автобуса, но ему было уже сорок с хвостиком и он в принципе не смог бы одолеть тридцатилетнего меня, поэтому я ничуть не волновался. Я вызвал смятение в мыслях и чувствах людей, сидевших в автобусе.

Когда мы спускались с горы, проезжали мимо пастбища. Я отправился выпить молока и увидел страуса, стоявшего вместе с коровами. Он был слеп на один глаз и стоял на лугу не шевелясь. Мне стало так грустно, что пришлось прислониться к деревянной ограде. Я смотрел на него и вдруг развеселился, вспомнив, что из-за меня весь автобус испытал разочарование. Когда я подходил к автобусу, наш водитель болтал на миньнаньском диалекте с водителем другого туристического автобуса, я уставился на него, и он замолчал. Я подошел поближе.

– Дайте закурить.

Он вытащил зажигалку и протянул ее мне. Я пристально смотрел на него, ожидая, не заговорит ли он на диалекте, потом докурил сигарету и сел в автобус.

Автобус мог отвезти экскурсантов в разные места – в гостевой дом, где турист остановился, в книжный магазин или в гостиницу. Я попросил высадить меня у зоопарка. Было уже полпятого, водитель сказал, что зоопарк закрывается через час, в полшестого. Я ответил: «Ты отвези меня, и всё».

Водитель высадил меня у ворот зоопарка и даже улыбнулся напоследок – видимо, был рад наконец от меня избавиться. Прямо как та женщина, за которой я ухаживал.

Я вошел в зоопарк. Он был небольшим, на всем пути следования через некоторые промежутки стояли карты с указателями. Я шел по указателям и нашел того слона. Людей, пришедших на него посмотреть, было на самом деле немного, возможно, из-за того, что приближалось время закрытия.

Я подошел поближе. Слон спокойно сидел, вокруг него были экскременты, набросана трава неизвестно для чего, а еще дурацкие пни. За кого они его принимают? Рядом находилась еще одна ограда, два других слона собирались вернуться в свои вольеры. Меня отделяли от него пятьдесят-шестьдесят метров, я не понимал, на что

8. Миньнаньский (южноминьский) диалект – один из диалектов китайского языка; распространен в китайской провинции Фуцзянь и на Тайване.

он смотрит. Может, и ни на что. Он спокойно сидел, не двигаясь, что казалось странным.

Решетка вольера была два метра высотой. Я видел, что перед ним на земле валяются огрызки морковки, яблок, булки, оставшиеся от гамбургеров, и тому подобное.

Я с трудом перелез через решетку. Это же просто смешно, я и в семь-восемь лет мог перебраться через двухметровый забор. Когда я спрыгнул вниз, два других слона никак не отреагировали.

Я подбежал к тому, сидящему, слону. Мне что-то кричали вслед, но я не слышал. Мне надо было узнать, почему он постоянно сидит там, возможно, это самый главный вопрос в моей жизни.

Я подошел к нему совсем близко и увидел, что у него просто сломана задняя нога. Он весил по меньшей мере тонн пять, и то, что он мог сидеть прямо, это уже круто. Я чуть не рассмеялся. Говоря по правде, мне хотелось обнять его и заплакать, но он зацепил меня своим хоботом, сила у него была огромная, а потом ногой наступил мне на грудь.

Когда подбежали сотрудники зоопарка, я еще мог видеть, как они открывают рты, выкрикивая ругательства. ◆

Перевод с китайского Евгении Митькиной

НАДОЛГО ЗАКРЫТЫЕ ГЛАЗА

Мне нужно рассказать эту историю до того, как жена вернется.

Десять минут назад я удалил много файлов, а потом стер из памяти компьютера одну фотографию. Некоторое время я смотрел на нее, а потом надолго закрыл глаза. Я не знал, что еще должен сделать кроме этого. Мое единственное имущество – старый автомобиль – был украден после обеда, но это не страшно. Бог часто оставляет тебя ни с чем, а затем дает подачку, которая в момент, когда ты закрываешь глаза, оставляет тебе ложное ощущение, что у тебя есть много чего.

Два дня назад я участвовал в одном дурацком «дорожном шоу»[1] и провалился, но мне казалось, что остальные идиоты тоже выступали так себе. Один хотел рассказать анекдот, понимаете, просто вот так, просто собирался рассказать, и, если подумать, в этом нет ничего особенного. Была еще одна девушка с обнаженным плечом. В процессе выступления она сначала приподняла платье, потом опустила, но хотя, как по мне, так даже если бы она его полностью сняла, то я бы не пялился, однако она произвела впечатление и тронула зрителей, смотревших на ее обнаженное плечо. Я не раз говорил, что мир – сплошное разочарование, и это плечо, естественно, тоже внесло свой вклад. Когда я уже сошел со сцены, ко мне подходили люди с вопросом «Как ты мог забыть, что собирался сказать?» Ну конечно, я забыл, что хотел сказать, как же я мог запомнить тщательно подготовленный мною же тупой текст, а потом еще и бессовестно рассказать его якобы по памяти. Я знаю, они хотели услышать забавную историю, но у меня язык не поворачивался рассказывать эти заранее подготовленные вещи, а потом над ними бесстыдно посмеяться,

1. «Дорожное шоу» (Road show) – презентация компании для встречи с потенциальными инвесторами и аналитиками. – *Прим. переводчика.*

и идиоты из зала тоже посмеялись бы в ответ. Представив эту картину, сразу можно было бы понять, что все кончено.

После окончания шоу многие мне улыбались, как бы говоря: «Я прощаю тебя, у всех бывают моменты волнения. Прямо как будто на голову опрокинули миску протухшего рассола».

А потом подошла она.

Она сказала:

– Вы действительно выступили хорошо, к тому же вы талантливы, поэтому не обращайте на них внимания.

Боже, это что, идеальный вступительный монолог из телевизора? Когда слышишь такие слова с экрана, кажется, что сценарий придумали, сидя в туалете и разматывая туалетную бумагу. Но я практически не слышал, что она говорила, потому что она напоминала какое-то белое растение, а это шумное место было таким же мутным, как моя жизнь. А потом ты знаешь, что было? Да, у меня, как и у любого бесстыжего человека, зародилась одна мысль. Я женат уже три года, и даже за много лет до свадьбы у меня никогда не было таких мыслей, у меня было много грязных мыслей, но не таких, как эта, и, думаю, никогда больше не будет. Поэтому я испугался. Впереди были еще два дня мероприятий, но мне совсем не хотелось в них участвовать. В тот день вечером проходила коктейльная вечеринка. Такого рода вечеринки – это традиционные западные социальные церемонии, одна из «отрыжек» Запада. Всем известно, что сюда, в эту почву, легко проникают отбросы любых наций мира, а возвышенные вещи люди отталкивают, словно мусор. Но я все-таки общался на этой вечеринке с людьми, подходил к ним поближе, а так как они тоже искали дураков, продающих идеи, то и ко мне подходили поговорить. Они делали вид, что интересуются мной, но это все потому, что девушка с оголенным плечом еще красилась, а когда она пришла на вечеринку, все эти люди толпой ринулись к ней с поднятыми бокалами. Это напомнило мне один случай. Лет семь-восемь назад один мой друг долго крутился с бутылкой пива в руках вокруг одной высокой и худой девушки в баре. Я в итоге не выдержал, подошел и спросил: «Ты что делаешь?» А он нахально рассмеялся в ответ. Я оставался на этой вечеринке потому, что хотел найти ее. Я не знал, где могла скрываться эта маленькая и стройная фигурка, поэтому бродил туда-сюда. Один знакомый подумал, что я ищу подходящего босса, поэтому решил меня представить кому-то, на что я ответил: «Ничего-ничего, я просто похожу тут». И в этот момент пришла она. Ее волосы выглядели так, будто она только что их сушила, они были растрепаны, напоминая облака, те тонкие облака, которые видно лишь из самолета. Я подошел к ней. Она сказала: «Я вздремнула, потому что заболела». Естественно, я не мог не изобразить на лице заботу: «Сейчас уже довольно поздно, вечеринка долго не продлится». Она ответила: «Ничего не поделаешь». И тут недалеко от нас у стены встал один крупный начальник, мой знакомый торопливо подошел и потянул меня за собой, я сказал, что не пойду, а он подумал, что мне просто неловко, и упрямо

тащил меня. Я не хотел показывать, что очень хочу остаться здесь, поэтому сказал ей: «Я схожу и сразу вернусь». Она кивнула в ответ. Я подошел к боссу, и это единственное событие этой вечеринки, о котором я больше всего жалею. Вокруг него толпилось множество народу, стоило ему что-то сказать, они начинали громко смеяться, а я не мог напрямую с ним поговорить. Перед ним стояла женщина, она уставилась на него, ожидая шутку. Как спринтер ждет выстрел стартового пистолета, так и мышцы ее рта были готовы улыбаться. У меня в душе поднялась волна гнева, оказывается, меня притащили туда, где надо еще и в очереди стоять, чтобы услышать скучный анекдот. Я думал только о том, чтобы этот босс поскорее уже высказал все то дерьмо, что у него в голове, и я сразу же вернулся бы на то место, которое так долго искал, наворачивая круги. Однако босс чувствовал эмоциональный подъем, потому что он только что беседовал с другими начальниками, и, судя по всему, они здесь заработали несколько десятков миллиардов долларов. Люди всегда надеются что-то получить от человека, купившего целую страну или хотя бы квартиру, просто послушав его шутки, а на деле он и стельку от ботинок вам не даст. И вот когда пришла моя очередь говорить с боссом, я уже не видел ее. Меня охватило разочарование. В полном унынии я глядел на сверкающие кожаные ботинки босса, так и хотелось плюнуть на них, это было так печально, ведь, куда бы я ни посмотрел, ее нигде не было. А босс стоял, опершись вытянутой рукой на стену, и, как будто командуя третьей мировой войной, обсуждал эту вечеринку. Несколько лет назад я перестал ежеминутно испытывать печаль. Не знаю, что произошло, но я перестал пребывать в ожидании того, что должно случиться, потому что многое в жизни людей течет по какому-то намеченному плану, и так они проживают большую часть отпущенного времени. Это не самая лучшая мысль, она может привести к разочарованию. Наконец босс утомился и сказал, что собирается уходить, я заблаговременно отошел и снова начал кружить по залу, но в этот раз был умнее: прикинулся, что никого не знаю, поднял голову, словно кого-то ищу, так можно было избавиться от приглашений.

А в итоге я лишь вернулся в номер.

В комнате стояла непроглядная тьма, я посидел на диване, потом встал, чтобы взять в прихожей бутылку дистиллированной воды, и, когда снова садился, у меня вдруг возникла мысль поскорее покинуть это место. Чтобы на душе полегчало, я включил музыку, но это не помогло. Я знал, что коктейльная вечеринка уже закончилась, потому что из коридора слышались звуки шагов и открывающихся и закрывающихся дверей. Я закрыл глаза, но заснуть не смог, это длилось слишком долго, каждый раз, когда я открывал глаза, оказывалось, что прошло совсем мало времени – на улице успевало проехать всего несколько машин.

В этот момент я получил СМС – она все еще была на вечеринке. Я мигом надел ботинки и спустился вниз. У дверей встретил еще одного знакомого, он подошел поприветствовать меня: «А ты почему еще

не ушел? Все уже разошлись». Да, я, как и ты, обожаю общение, только и мечтаю, чтобы всю жизнь на это положить. Тяжело дыша, я сделал еще один круг по залу и наконец нашел ее в углу, она теребила в руках мятую пачку сигарет. Я сел рядом.

– Куда ты ушла? – спросил я.

– С подругой болтала.

– Но я не мог тебя найти.

– Я была в том углу.

Я достал свою пачку сигарет и положил на стол. На самом деле я и сам не знал, что делаю здесь, мне просто хотелось побыть тут, потому что по возвращении в номер мне снова пришлось бы считать машины.

Она увидела, что я уставился на стол, и спросила:

– Что с тобой?

– Ничего.

– О чем ты думаешь?

– Ни о чем, просто сижу здесь.

– Да?

– Правда. Не смущайся, потому что в молчании нет ничего такого. Или ты хочешь обсуждать это мероприятие?

– Можно, – ответила она.

– Не надо, все эти дела не имеют никакого смысла.

– Но разве ты не пришел сюда за инвестициями?

– Да, я пришел за инвестициями, но время у меня есть.

Потом она замолчала. В это время зажглись все лампы в зале, где проходила вечеринка, ярко, будто вышло солнце, появились три-четыре человека со швабрами и вениками, здесь уже не осталось никого, кто пил бы вино. Внезапно в зале наступила полная тишина. Когда выключили шумную музыку, он стал напоминать учебную аудиторию.

– Ты о чем-нибудь подходящем договорился? – спросила она.

– Возможно, но не знаю, как все сложится, завтра предстоят переговоры один на один.

– Да, я назначила тебе встречу, завтра, во второй половине дня, возможно, самую последнюю.

– У меня есть список, я вернусь, посмотрю.

Мы с ней еще посидели там. Я чувствовал, что уборщики, хотя и не смотрели в мою сторону, мысленно подгоняли меня скорее укатывать в свою комнату. Все люди ненавидят тех, кто обожает общаться, но общаться обожают все.

На самом деле я не хотел ничего говорить, так как не было чего-то конкретного для обсуждения. А когда молчишь, время течет медленнее, но пусть даже и замедленное, оно дает ощущение хрупкости.

Вскоре она бросила взгляд на часы.

– У меня еще назначена встреча с другом.

– Тогда иди.

Она встала, хлопнула себя по ноге и пошла к лифту. Напоследок она обернулась и улыбнулась мне, может, и я рассказал хороший анекдот.

Потом я сидел в огромном зале, слушая, как скребут пол веники, и меня снова охватило то чувство утраты. Мне захотелось взять швабру и навести чистоту, я утешал себя тем, что можно вернуться в номер и почитать, ведь я взял с собой отличную книгу. Но совершенно не мог этого сделать.

Ночью я спал плохо, потому что на улице какой-то псих, переделавший выхлопную трубу своей машины, каждые несколько минут с оглушающим грохотом проносился мимо. Я забывался сном с мыслью, что с ним могут произойти десятки разнообразных ДТП. Утром после завтрака я, естественно, пошел прогуляться, но ничего не увидел.

Прямо с утра начался еще один бесконечно долгий день, мне предстояло обсуждать примерно с двадцатью группами людей то, о чем они не имели ни малейшего представления. Я терпеть не могу повторять по нескольку раз. Стоило мне одно и то же сказать два раза, как я сразу вспоминал одного деда со старческим слабоумием. Он постоянно рассказывал какие-то истории, всплывавшие в памяти, и их оставалось в голове все меньше и меньше, поэтому повторял он их все чаще и чаще. И вот однажды он обнаружил, что может пересказывать лишь то, что ел на завтрак, и внезапно осознал это – тяжелое было зрелище. Поэтому люди делают все возможное, чтобы навредить другим и не узнавать правду о себе.

В этот день, кроме нескольких странных людей, я не запомнил никого, я лишь ждал вечера. Если бы не мысли о том, что я после обеда встречусь с ней да еще и смогу поужинать, давно бы уже заснул прямо на столе, все равно они даже если бы и захотели меня разбудить, то всего лишь похлопали бы пару раз по плечу и ушли. Но я совершенно не хотел закрывать глаза.

Когда время уже близилось к вечеру, она пришла с толстой подругой. Она подошла, пожала мне руку и села напротив. Я почувствовал, как тихо стало вокруг. Эта толстуха, у которой на лице было написано «Хочу разбогатеть», пыталась что-то сказать, но я грубо обрывал ее. Возможно, этим я заставил ее нервничать, и теперь она поедет в Таиланд за «волшебными» таблетками, чтобы меня отравить, но это ничего, ведь я не понимал, зачем она пришла.

– Что ты делаешь вечером? – спросил я.

– У меня собрание, а потом еду в аэропорт, – ответила она.

Ужин, которого я ждал весь день, вот так и закончился досрочно.

Время встречи было коротким, потом она отправилась обсуждать еще один проект, последний на сегодня. Я тоже рассеянно пообщался с последней группой, периодически начинал нести чушь, то и дело поглядывая, у какой рекламной вывески она сидит.

После этой встречи я нашел ее, но мы могли быть вместе недолго, потому что приближалось еще одно, более крупное, мероприятие.

– Что ты делаешь вечером?

– Ты же только что спрашивал. После мероприятия поеду в аэропорт, – сказала она.

– Хорошо, а я вернусь и посплю.

Она спросила:

– Ты один живешь?

– Здесь? Да.

– А вообще?

– Тоже один.

Когда я договорил, словно снаряд разорвался у меня в голове, голова закружилась, и я потупил глаза.

– Что с тобой? – поинтересовалась она.

– Ничего.

После этого я простоял там минуту. Возможно, в это время она что-то и говорила, но я не слышал. В итоге я не выдержал этого гудения в голове.

– Я только что соврал. Я живу не один, и уже много лет не один.

– Ну и хорошо, – произнесла она.

– Да.

– Кажется, ты нервничаешь.

– Нет, я все время нервничаю.

Подошла толстуха, и они ушли.

Я стоял там, выпил бутылку воды, но это не помогло, потому что больше я ее не видел.

Через час вернется жена, не знаю, жду я или что-то другое. Год назад, когда я проходил по мосту, мельком увидел один силуэт, который вдруг заставил меня задуматься о другой возможной жизни, и это привело меня в уныние. Нет ничего более удручающего, чем такие возможности. И хотя я знаю, что жизнь точно придумает множество приемов и эта темнота не вечна, но какой в этом прок?

А сейчас я сижу здесь, словно перед огромной пещерой, вспоминая о человеке, который утонул во время подводного плавания в такой же пещере, и никто уже не сможет сказать, нарочно ли он это сделал. ◆

Перевод с китайского Евгении Митькиной

СВИДАНИЕ

Все мои затеи вечно проваливаются.

Первая, которая приходит на память, – когда мне было пять лет, родители переезжали, а я решил, что самый умный и можно не ждать в дядиной квартире, пропахшей кислятиной, и стал обыскивать подъезд за подъездом, но в итоге так и не нашел квартиру. Все потому, что я постучал в нужную дверь, вот только открыл мне какой-то чужой мужик, я двинулся дальше и продолжил поиски, а потом узнал, что незнакомец был приятелем отца, которого пригласили помочь с переездом, но я-то его раньше не видел. Последняя из таких неудач – мне порекомендовали отправиться в Хуалянь и непременно посетить местечко под названием Тяньсян[1]. Я видел заснеженные горы и стадо черных яков в лучах солнца, видел дворцы, где корни деревьев вырывались на поверхность и простирались на сотню метров, я нашел безлюдное место и выкурил половину косяка, а потом уселся на камень, густо поросший зеленым мхом, но, увы, ничего такого не случилось. В день моей поездки в Хуалянь дорогу в Тяньсян перегородил столб, и я ничуть не удивился. Я нарисовал множество новогодних картин и десять тысяч раз слышал «неплохо», «очень хорошо». А еще я ради того, чтобы сдать единый экзамен для поступления в вуз, два месяца в поте лица учил английский, но до нижнего порога все равно не хватило шести баллов. Мне вечно чего-то не хватало до достижения цели, всегда то пяти баллов, то трех очков, то одного дня, то десяти минут. Но мне казалось, что мир неплох, поскольку я по-прежнему считал себя умным. Например, я любил сесть на корточки посреди перекрестка и наблюдать за прохожими, народу нравилось гулять с псами, очень похожими на кучу собачьего дерьма, – порода называется пудель, – а я понимал, что хозяева этих собак не так умны, как я, просто повезло им чуточку больше.

1. Тяньсян – небольшое селение, откуда простирается очень живописное ущелье Тароко. – *Здесь и далее прим. переводчика*.

Предстоящее свидание меня сильно взбудоражило, поскольку с этой девушкой я виделся всего лишь дважды, в прошлый раз десять дней назад в хутуне[2] Дунчэн. Я тогда не сдержался и обнял ее, а она плотно сжала губы. Плотно сжатые губы улучшили мое настроение, которое было испорчено минимум пару лет. Поэтому ради следующего свидания я заменил у мотоцикла свечи зажигания, масло и смазал цепь, а еще во избежание возможных проблем прихватил с собой побольше налички. Дело в том, что раньше поездки на мотоцикле заканчивались тем, что я сваливался в канаву, но если при себе есть деньги, то можно быстро перевязать ушибленные места в больнице и снова выехать на дорогу.

Первым делом предстояло разгадать загадку. В прошлый раз мы шли вдоль храма Юнхэгун то ли на север, то ли на юг, я точно не помню направления. На каком-то четырехстороннем перекрестке, может быть, на Дунсыши, а может, и нет, свернули на запад. Там еще была чунцинская лапшичная[3], но я ничего не заказал, поскольку не ем по вечерам, а не то проваляюсь без сна до рассвета. После лапшичной мы прошли по мокрой дороге влево метров пятьсот и свернули в хутун. На самом видном месте там стояли три огромных мусорных бака. По узкому проулку мы добрались до красных ворот с железными перилами и остановились перед ними, а потом я ее обнял.

Я помнил лишь эти опознавательные знаки, но нужно только найти лапшичную, и все встанет на свои места, поэтому я заранее отыскал на карте все чунцинские лапшичные в окрестностях Юнхэгуна, потом наметил план, чтобы по порядку прошерстить все их, найти тот хутун и встретиться с ней. Пока я мчался в сторону Юнхэгуна, то мысленно представлял, как будут развиваться события, и ощущал, что где-то дорогу преградит столб, как тогда в Тяньсяне, но не страшно, в этот раз я его проскочу.

На каждой кочке тебя подкидывает в воздух. Между пятым и четвертым кольцом частенько прямо посреди дороги сдвинуты крышки у семи-восьми люков. Люди не знают, когда попадут в ловушку канализационного люка, вот вам и все тайны этого города. У моего мотоцикла были перебраны двигатель и цилиндры, поэтому на скорости меня почти никто не мог догнать, даже если на хвосте сидел спортивный автомобиль, он лишь издавал громкий рык, трогаясь с места, но не мог на городской трассе разогнаться за несколько секунд до сотни километров. Поэтому я мигом оказался у первой чунцинской лапшичной. Эта лапшичная выходила на широкую улицу, так что мне, скорее всего, нужна была не она, поскольку в моих воспоминаниях мы оказались на влажной узкой дороге. Тем не менее я проехал по километру в обе стороны и заехал в хутуны, однако за поворотом не увидел тех трех огромных мусорных контейнеров, но сказал себе, что их, вероятно, могли увезти.

Вторая лапшичная уже закрылась. Я подошел, прижал ладони к стеклу и посмотрел, что внутри. Скатерти были не такими, как в воспоминаниях, значит, снова не то.

В этот момент я столкнулся с выбором, поскольку на противоположной стороне улицы расположилась еще одна лапшичная. Я постарался

2. Хутун – разновидность городской застройки в городах старого Китая, кварталы, переулки и дворы, соединенные между собой.

3. Чунцинская лапша – остро-пряная лапша, которую готовят прямо на улице, одно из фирменных блюд чунцинской кухни, одной из разновидностей сычуаньской кухни.

припомнить, не сбились ли у меня ориентиры, может быть, мы заходили в лапшичную напротив. Я перешел через дорогу, от той чунцинской лапшичной повернул налево, прошел примерно метров четыреста-пятьсот и обнаружил знакомый хутун, поскольку прямо перед носом стояли три огромных мусорных бака. В этом городе очень странно сортируют мусор. Частенько хозяева пуделей подбирают за своими питомцами дерьмо, выкидывают в контейнер, на котором красуется треугольная эмблема, символизирующая вторичную переработку, и удаляются с выражением лица «я здесь самый продвинутый».

Вскоре после того, как я свернул в хутун, в нос ударил знакомый запах туалета, вроде бы я ощущал такой же во время прошлого свидания. Это самое прекрасное, что случилось за последние два года, но драгоценные воспоминания связаны с запахом общественного туалета да с «ароматом» мусорных контейнеров, что вызывало сожаление. Мне доводилось побывать в куда более подходящем для свиданий месте, к востоку от Хобарта[4], где можно увидеть южное полярное сияние. Южное сияние лишено особого смысла, но благодаря ему парочки досрочно оказываются в постели. Южное сияние, северное сияние, стая глупых птиц, поднявшихся в небо, – у всего одна и та же функция. А вот в том, чтобы быстрее оказаться в постели, уже есть смысл, можно раньше узнать друг друга, получается, что обнаженное тело южного сияния и его голубоватый свет – каменные ступени, ведущие в небытие.

Я проник в глубины этого хутуна, но за поворотом не увидел ни красных ворот, ни железных перил. Я подумал, что хутун сквозной, можно пройти до конца и тогда все станет ясно, а в итоге крутился по переулкам целый час, а когда выбрался, то увидел нескольких молодых парней, которые улеглись на въезде. Я сказал:

– Пропустите!

– С какого это? – спросил меня один из парней, подложивший под голову тапочки.

– Мне надо проехать.

– А через другой выезд никак, что ли?

– Крюк придется делать.

Вроде бы мой ответ их устроил, и меня пропустили. В микрорайоне, где я жил, всего неделю назад двое местных устроили спор из-за того, кто первым заказал десять шашлыков из баранины, и один зарезал другого. Если бы виновник мог немедленно повеситься, то он все равно не сожалел бы о содеянном, но вешаться он не стал. Сколько бы лет ни прошло, он всегда вспоминал бы, что первым заказал те десять шашлыков. Вы увидите, что очень многие люди, которые думают, что понимают, как надо жить, размышляя о подобных случаях, считают, что не нужны были те десять шашлыков и вообще подобное не стоило творить, но при этом вы увидите, что их отпрыски писают едва ли не себе на голову, а родители гладят извозившихся в моче детей и тут же рядом их пудели радостно виляют хвостами.

4. Хобарт – столица австралийского штата Тасмания.

Выехав из хутуна, я почувствовал разочарование. Слишком много времени зря потратил не на тот хутун, в то же время я постоянно думал о глубинах нужного мне хутуна, о пристальном взгляде ее глаз и плотно сжатых губах – самых прекрасных вещах в этом мире. Только женщины умеют так преображаться с помощью косметики, словно цветы и трава сливаются воедино с природой.

На одном из перекрестков на Дунсыши я повернул на юг, ширина улицы снова вселила надежду. Серые перила тротуаров тоже совпадали с воспоминаниями, вот только в лапшичной я немного засомневался, эта вроде как сетевая, а внутри столики оклеены бледно-желтой пленкой под дерево.

Я остановил мотоцикл, подошел к дверям лапшичной, закрыл глаза и пошел вдоль серого ограждения налево. Я вспомнил, как она стояла рядом, от ее волос пахло орхидеями. Этот запах разливался бледно-голубым цветом по мокрой мостовой. Она теребила в руках связку ключей, но сейчас тихий звон меня расстроил, я услышал звук поливальной машины, наверняка она облила мой мотоцикл.

И вот очередной хутун, на этот раз без туалета и без мусорных баков. Я понял: место не то, но все равно свернул, поскольку в моем списке осталась лишь одна чунцинская лапшичная, и я сомневался, что нужная, поскольку мне никогда не везло.

Хутун оказался намного шире и светлее предыдущих. Я прошел по нему. Вскоре должен был быть поворот, но его не было, даже если проложат еще один хутун, то он не факт, что пройдет через нужное место, поэтому я не стал продвигаться дальше, а поспешил к последней лапшичной.

Было почти три часа ночи. Я уехал из дому четыре часа назад. Мотоцикл, разгоняющийся в городе до ста двадцати километров, далеко не уехал. За четыре часа можно долететь до провинции Ляонин, а я все еще рыскал в окрестностях Юнхэгуна.

Последняя лапшичная была на ремонте, у входа стояла деревянная стремянка, выкрашенная белой краской. Я опрокинул ее пинком, потом уселся на ступеньках, не зная, что делать дальше. Наверное, она давно уже ушла.

Помедитировав четверть часа, я подумал, что такой метод не годится. Нельзя доверять поиски координатам карты на мобильном телефоне, это не даст никакой определенности. В то же время я надеялся на божественное вмешательство. Один раз я нарисовал картину с помощью высших сил. На ней была изображена пара, мужчина и женщина, сидящие в гостиной, но я сумел нарисовать так, будто между ними восемьсот метров, сам не знаю, как мне удалось, это самая удачная попытка выразить замысел, однако на выставку картину не отобрали. Эти старперы с девяностых годов отдают предпочтение картинам, на которых изображались рабочие-мигранты, национальные меньшинства с приграничных территорий и шахтеры. По их мнению, то, чему я уделял внимание, поверхностно, в итоге первое, второе и третье места распределились так же, как и двадцать лет назад: первое место за портрет национальных

меньшинств, второе – за шахтеров, третье – за толпу маргиналов на окраине города. Еще замутить выставку могут для группы людей с не слишком высоким уровнем интеллекта, которые увлекаются абстрактной живописью, но лично я считаю, что для художника-абстракциониста коэффициент умственного развития должен стоять на первом месте. Я всегда считал, что в моем неудовольствии виноват кто-то другой, так и сейчас решил, что проблема в улицах вокруг Юнхэгуна. С таким подходом, наверное, можно постепенно превратиться в пуделя, который радостно виляет хвостом, глядя на обмочившегося ребенка.

Я уныло сел на мотоцикл и снова вернулся к станции метро. Я старался прочувствовать улицу и поверить, что это правильная улица, мне нужно было поверить, что все вокруг правильное, меня это взволновало, поскольку я впервые поверил, что мир, возможно, правильный, а проблема во мне. Я с определенной периодичностью закрывал глаза, чтобы всеми органами чувств воспринять это место.

Что-то смутное заставило меня повернуть на запад от Юнхэгуна. Оказывается, первоначальное направление было неверным.

Метров через семьсот-восемьсот показалось серое ограждение и, дотронувшись до него, я вспомнил еще много чего. Она ночью наступила на газету, и газета застряла в зазоре между тротуарными плитами. Она вертела в правой руке ключи, а потом переложила в левую. На запястье левой руки был надет желтый браслет, а на юбке, словно волна, колыхались тени от уличного фонаря. Может быть, она что-то говорила. Что именно? Она сказала: «Еще куда-то пойдем?»

Я вспомнил почти все, что произошло тогда на этой улице. Я почти не глядя пронесся вперед мимо той самой чунцинской лапшичной. У края тротуара плескались лужи масла, и фары отражали тусклый свет. После я свернул в хутун и сразу понял, что это тот самый хутун: слева общественный туалет, а еще те три мусорных контейнера, уже очищенные. Я нырнул в темный проулок, проехал насквозь по еще более узкому хутуну и под фонарем с разбитой лампочкой еще раз повернул налево с закрытыми глазами.

Передо мной возвышались красные ворота и крыльцо с железными перилами. Из нового – прибавился бульдозер.

Я оперся на перила и попробовал вспомнить все детали той ночи. Ко мне снова подскочил тот же дикий кот.

Вот только я ничего не мог вспомнить. Все силы ушли на поиски. Добравшись досюда, я просто оцепенело стоял. На этой улице не было никаких запахов.

Разумеется, она так и не появилась, потому что с самого начала отказалась прийти на это свидание.

Я-то думал, что когда найду это место, то смогу до чего-нибудь дотронуться. И действительно смог. На железных перилах лежала тонким слоем пыль. ◆

Перевод с китайского Натальи Власовой

SUMMARY

Maxim Semelyak
Evaders
Images of Victor Tsoi (rock-group Kino) and Mike Naumenko (rock-group Zoopark) in historical retrospective.

Alexei Rybin:
"Kino did not become kitsch"
Ivan Chuvilyaev talks to the member of the first body of rock-group Kino.

Stas Tyrkin
Counter culture 2
Review of Kirill Serebrennikov's SUMMER (Russia).

Good luck
Round table talk devoted to debuts in cinema, theatre, literature and contemporary art.

Sergei Dyoshin
Man with a hatchet
Review of Vladimir Bitokov's DEEP RIVERS (Russia).

Olga Kasyanova
The Sidorovs in art and around
Review of Mikhail Kukushkin's GIFT (Russia).

Olga Shakina
A tale about acid
Review of Alexander Gorchilin's ACID (Russia).

Nina Tsyrkun
The BeStyxed
Review of Timofei Zhalnin's TWO (Russia).

Andrei Shchigolev
Fragile things
Coverage of the Program of shorts at Kinotavr-2018 (Sochi).

Artur Aristakisian:
"I fouled down my gift"
Nikita Kartsev interviews the tutor of the Moscow school of new cinema.

Kirill Preobrazhensky:
"Debut needs rather impudent vigour"
Veronika Khlebnikova talks to the artist and tutor of the Moscow school of photography and multimedia named after A.Rodchenko.

Bakur Bakuradze
Through chopping
Nikita Kartsev interviews the director and tutor of Moscow school of new cinema.

Boris Khlebnikov
Motivations of the egoists
Nikita Kartsev talks to the director and tutor of the Higher school of journalism at National Research University Higher School of Economics.

Alexei Popogrebsky:
"I am an alarmist"
Nikita Kartsev interviews the director and tutor of Moscow cinema school.

Elizaveta Spivakovskaya
Chance for DIY
Method of teaching at the Institute of applied theatre studies (Giessen, Germany).

Igor Sukmanov
Ode to joy
Re-viewing Bergman. To the jubilee of the master.

Ingmar Bergman
Workbook
An excerpt from the WORKBOOK. 1954–1974. Exclusive publication in ISKUSSTVO KINO.

Katinka Farago
"...we were just holding hands..."
Olga Surkova talks to the longstanding co-worker of Ingmar Bergman.

Zara Abdullayeva
Trip with a deadman
Review of Ala Eddine Slim's AKHER WAHED FINA / THE LAST OF US (Tunisia – Qatar – UAE).

Vadim Rutkovsky
Just a splash
Review of Helena Wittmann DRIFT (Germany).

Inna Kushnaryova
A map and territory
Review of Jérôme Reybaud's JOURS DE FRANCE / 4 DAYS IN FRANCE (France).

Katerina Beloglazova
Gaps
Review of Katharina Wyss' JOUE UN LOUP GAROU /SARA PLAYS A WEREWOLF (Switzerland – Germany).

Alisa Tayozhnaya
Inherent vice
Review of Julia Ducournau's GRAVE/RAW (France – Belgium – Italy).

Andrei Vasilenko
Loneliness
Review of Shireen Seno's NERVOUS TRANSLATION (Philippines).

Denis Katayev
Perception
Review of Guðmundur Arnar Guðmundsson's HJARTSTEINN / HEARTSTONE (Iceland – Denmark).

Evgeny Maizel
Man vanishes
Review of Ricky D'Ambrose's NOTES ON APPEARANCE (USA).

Andrei Burov
All man's cites
Review of Dane Komljen's SVI SEVERNI GRADONI / ALL THE CITIES OF THE NORTH (Serbia – Bosnia and Herzegowina – Montenegro).

Anton Dolin
Against light
Review of Hu Bo's DA XIANG XI DI ER ZUO / AN ELEPHANT SITTING STILL (China).

Alisa Tayozhnaya
Birdie, fly!
Portrayal of the actress, playwright and director Greta Gerwig.

Nina Sputnitskaya
Home, smartphone and cosmos
Specifics of the world animation debuts.

Larisa Malyukova
Look, who...
Peculiarities of the domestic animation debuts.

Ilya Bobylyov
Pitcairn world
Review of Christian Frei and Maxim Arbugaev's GENESIS 2.0 (Switzerland – China – Russia – South Korea – USA).

Veronika Khlebnikova
Light, fire, coal
Review of Nadya Zakharova's FIRE (Russia).

Alyona Bocharova
Pulse
Review of Alexander Elkan's HEY, BRO (Russia).

Evgeny Maizel
Lyricism of a solid body
Review of Dmytry Falkovich's IVANOV (Russia – Gr. Britain).

Elena Stishova
Legend and chronicles
Review of Konstantin Khabensky's SOBIBOR (Russia).

Hu Qian
An elephant sits still
For long closed eyes
Appointment
Short stories by the Chinese writer, director Hu Bo (pseudonym Hu Qian). Exclusive publication in ISKUSSTVO KINO.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

№5/6 2018 5/6

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

спецпроекты Екатерина Титаренко

редактор «Синематеки» Владимир Кочарян

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.05.2018. Подп. к печати 28.05.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 19,5

Тираж 3000 экз.

Заказ 23726
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2018

16+

ISSN 0130-6405